

Archiv für christliche Kunst.



Herausgegeben

von

Stadtpfarrer Eugen Heppler
und
Professor Dr. Paul Heppler.



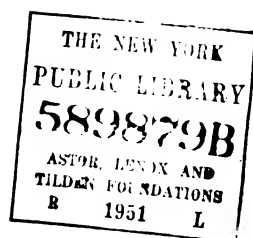
XV. Jahrgang.

1897.



Stuttgart.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.
In Kommission der Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“.



Alle Rechte werden vorbehalten.

Inhalts-Verzeichniß der einzelnen Nummern.

	Seite.		Seite
Nr. 1. Mittelalterliche Altarwerke in Württemberg	1	Zur Frage des Proportionskanons in der mittelalterlichen Architektur	62
Denkmäler christlicher Kunst im Osten	5	Annoucen.	64
Literatur	7	Nr. 8. Der romanische Kirchenbau	65
Annoucen.	8	Die Wandmalereien zu Zell bei Oberhausen	68
Nr. 2. Ueber die Sterzinger Skulpturwerke des Meisters Hans Meulischer in Ulm	9	Albrecht Dürer und seine Brüder in Krakan	71
Wappenbild in Lonsdorf	12	Gothischer Ciborienaltar	72
Denkmäler christlicher Kunst im Osten	14	Literatur	72
Literatur	15	Nr. 9. Der romanische Kirchenbau (Fortsetzung)	73
Annoucen.	16	Die Wandmalereien zu Zell bei Oberhausen (Fortsetzung)	76
Nr. 3. Ein Gang durch restaurirte Kirchen (Fortsetzung)	17	Der Maler Johann Baptist Enderle	81
Ueber Gemälde-Restaurationen	23	Literatur	83
Accord über Erbauung der Stiftskirche in Konzburg	25	Annoucen.	84
Literatur	28	Nr. 10. Der romanische Kirchenbau (Fortsetzung)	85
Annoucen.	28	Die Wandmalereien zu Zell bei Oberhausen (Fortsetzung)	87
Nr. 4. Mittelalterliche Altarwerke in Württemberg	29	Die Pfarrkirche zu St. Michael in Zwiefaltendorf, W. Niedlingen	90
St. Michael in Lonsdorf	31	Gothischer Kreuzaltar	92
Die Reliquien und Reliquiarien der Klosterkirche zu Schussenried	33	Literatur	92
Literatur	35	Nr. 11. Die 6. Generalversammlung des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst	93
Nr. 5. Schwäbische Kreuzigungsbilder nebst Kreuzigungsbetrachtungen (Fortsetzung)	37	Der romanische Kirchenbau (Fortsetzung)	95
Neuer Beitrag zu den Beziehungen zwischen Tirol und Oberschwaben im Anfang des 16. Jahrhunderts	40	Die Wandmalereien zu Zell bei Oberhausen (Schluß)	97
Die Reliquien und Reliquiarien der Kloster-Kirche zu Schussenried (Fortsetzung)	41	Vergleichende Studien über den Johannes-Eyklus des Hochaltars in Blaubeuren	99
Annoucen.	44	Literatur	104
Nr. 6. Eugen Kessler †	47	Annoucen.	104
Die Reliquien und Reliquiarien der Kloster-Kirche zu Schussenried (Schluß)	49	Nr. 12. An die Leser	105
Literatur	52	Der romanische Kirchenbau (Schluß)	106
Nr. 7. Der Naturalismus in der Kunst. St. Ulrich und St. Afra in Augsburg	53	Zur Paramentik	108
Eugen Kessler † (Schluß)	56	Zur Geschichte des Barock- u. Bopstils	109
	59	Literatur	110
		Annoucen	112

Alphabetisches Sach- und Namenregister.

- Altarwerke, mittelalterliche 1 f. 29 f.
 Altshausen, Kirchenrestauration 18.
 Augsburg, St. Ulrich und Afra 56 f.
 Barock und Rococo 109.
 Bessigheim, Hochaltar 4.
 Berthier, Danse macabre 72.
 Blanckenren, Kreuzigungs 37. — Hochaltar 99 f.
 Brounweiler, Skulpturen 11.
 Ciborienaltar, gothischer 72.
 Crailsheim, Hochaltar 30.
 Grefelder Seidenstoffe 108.
 Danzig, Nikolaikirche 5.
 Daun, Adam Krafft 104.
 Drach, Hüttengeheimnis 62.
 Dürrer, Albrecht in Kraßau 71.
 Enderle, Joh. Bapt., Maler 81.
 Endres, St. Ulrich und Afra 57 f.
 Feuerbach, Vermächtnis 83.
 Fiesole, Engel 84.
 Florenz, Panorama 84.
 Freiberg, Goldene Pforte 104.
 Freiburg, Münster 7.
 Freudenstadt, Kreuzigungs 38.
 Gemälderestauration 23.
 Generalversammlung des Diözesankunstvereins 93 ff.
 Gesellschaft für christliche Kunst 15.
 Glücksradkalender 112.
 Gornhofen, Kirchenrestauration 17.
 Gotik, Charakter 66 ff.
 Gradmann, fränkische Kunst 111.
 Hasack, Magdeburger Dom 36.
 Hela, Kirche 14.
 Johannes-Eyklus in Blanckenren 99 f.
 Kanzel, gothische 112.
 Keppler, Eugen 45 ff. 59 ff.
 Kist, Barock, Rococo und Louis XVI. 109.
 Kierstein, Metapher 7.
 Kirchenbau, romanischer Nr. 8—12.
 Kirsch, altchristliche Grabchriften 111.
 Kromburg, Stiftskirche 25 f.
 Krafft, Adam 104.
 Kraus, Kunstgeschichte 110.
 Kreuzigungsbilder, schwäbische 37 f.
 Kuhn, Kunstgeschichte 28. 112.
 Lendorf, Wappenbild 12. — St. Michael 31
 Meß, romanische Holzdecken 104.
 Wittus, Präcillatatafombe 35.
 Muelischer, Hans 9.
 Naturalismus in der Kunst 53 f.
 Neusee, Abriß der Kunstgeschichte 111.
 Oberndorf, Fresken 81 f.
 Oehringen, Stiftskirche 29.
 Paramentil 108.
 Peine, die goldene Pforte in Freiberg 104.
 Pfeiffer, Barock und Rococo 109.
 Proportionskanon 62.
 Rauber, Naturalismus in der Kunst 53.
 Ravensburg, Kreuzaltar 92.
 Romanischer Stil, Charakter 81 ff.
 Enden, Katechismus der Baustile 16.
 Sakramentshaus in Schwaigern 3.
 Schmarzow, das Malerische 36.
 Schmitz, bemalte Holzdecken 104.
 Schuffenried, Reliquien und Reliquarien 33 f. 41 f. 49 f.
 Schwaigern, St. Johann 1. — Kreuzigungs 3.
 Sterzing, Skulpturen 9.
 Striegel, Beruhard 40.
 Stuhlfauth, Elfenbeinplastik 35.
 Taufsteine Nr. 6.
 Tirol und Oberschwaben 40.
 Totentanz in Klingenthal 72.
 Ulm, Oberamtsbeschreibung 92.
 Wandmalereien in Danzig 5.
 Werner, Aufgabe und Bedeutung der Kunststaden 52.
 Wiblingen, Kreuzigungs 39.
 Wormsall, Judocus Bredis 111.
 Zell, Wandmalereien Nr. 8 f.
 Zwiefaltendorf, Pfarrkirche 90.
 Zwizl, Jakob aus Echingen 40.

Kunstbeilagen.

- Nr. 2. Wappenbild in Lendorf.
 Trauernde Frauen.
 Die hl. Apollonia.
 Nr. 6. Taufsteine mit Holzdeckel im gothischen Stil.
 Nr. 8. Gothischer Ciborienaltar.
 Nr. 10. Kreuzaltar der Stadtpfarrkirche zu Ravensburg.
 Nr. 12. Gothische Kanzel.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Stadtpfarrer Keppler in Freudenstadt.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins,
für denselben: der Vorstand Pfarrer Dehgel in St. Christina-Ravensburg.

Er erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.05 durch die württembergischen (M. 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirk), M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich, Frsk. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

Nr. 1.

1897.

Mittelalterliche Altarwerke in Württemberg.

Hofphotograph Heinrich Schuler in Heilbronn, welcher hauptsächlich durch die vorzüglichen Aufnahmen des Hochaltars in St. Kilian in Heilbronn, des Marienaltars in Creglingen und des Hochaltars in Blaubeuren sich einen Namen gemacht hat, legt uns eine weitere Serie von photographischen Tafeln in Großfolio vor, welche das wärmste Interesse aller Freunde der christlichen Kunst auf sich ziehen. Sie stellen dem künstlerischen Vermögen und der Technik des Meisters das glänzendste Zeugniß aus und wecken den Wunsch, derselbe möchte mit gleichem, keinen Aufwand von Zeit und Mühe scheuenden Eifer fortfahren, vaterländische Kunstwerke in weiteren Kreisen bekannt zu machen. Wir geben im Folgenden eine eingehende Besprechung der im Maßstab von $\frac{1}{20}$ der natürlichen Größe aufgenommenen Werke, und bemerken, daß die Tafeln, in drei Serien je mit Textblatt vertheilt, im Selbstverlag von Schuler (Heilbronn 1896) erschienen sind.

I. Die baugeschichtlich sehr interessante evangelische Stadtkirche zu St. Johann dem Täufer in Schwaigern, OA. Brackenheim, welche in ihrer heutigen Gestalt aus drei Bauperioden hervorging, zuletzt als Werk des tüchtigen Baumeisters Bernhard Sporer, birgt noch reiche Reste aus katholischer Vorzeit, vor allem vier spätgotische Flügelaltäre, einen ganz gemalten und drei mit Holzskulpturen, welche freilich im Lauf der Jahrhunderte jämmerlich verstümmelt wurden. Was von den letzteren drei noch erhalten ist, geben die betreffenden photographischen Tafeln so genau als möglich wieder.

1. An der Chorbogenwand steht ein

Flügelaltar der gewöhnlichen Form und Konstruktion; im Mittelschrein drei Figuren, St. Georg mit erhobener Rechten dem Drachen den Todesstoß gebend (die Lanze ist seiner Hand entfallen), links von ihm St. Margaretha mit dem höllischen Drachen, rechts ein Heiliger, dessen rechter Hand ebenfalls Attribut oder Stab fehlt, vielleicht St. Jakobus. Das dreitheilige Laubwerk zu Häupten dieser Figuren, aus dem Distelblatt herausstilisiert, ist noch gut erhalten. Dagegen sieht das obere Tabernakelwerk aus wie ein Baum, der durch Hagelschlag des Schmuckes der Zweige und Blätter beraubt worden; in dem allein übrig gebliebenen rohen Holzgerüst stehen noch drei Statuen, in der Mitte ein „Erbärmdebiß“, eine jener überaus verbreiteten und beliebten ergreifenden Darstellungen des Mannes der Schmerzen, rechts und links ein Bischof, vielleicht St. Nikolaus und ein Heiliger mit kleiner Bettlerfigur (Martin?). Die vier Flügelreliefs haben ihren Laubschmuck ebenfalls eingebüßt, sind aber sonst gut erhalten, nur schwer zu deuten. Die beiden unteren beziehen sich wohl zweifellos auf St. Crispinus und Crispinianus und auf St. Eligius; die ersteren beiden sehen wir damit beschäftigt, einem Armen Schuhe zu besorgen; St. Crispin „stalt“ d. h. gestaltet das Leder, schneidet es zu mit breitem, beilartigem Messer, Crispinian reicht den fertigen Schuh dem Bettler. Auf der andern Seite hat nach der bekannten Legende St. Eligius brevi manu dem Pferde den Fuß abge schnitten und schlägt ihm nun auf dem Ambos ein neues Fuß auf; der Pferdeknecht hält mit Staunen das abgeschnittene Bein. Aus der Wahl dieser beiden Reliefs läßt sich erschließen, daß bei Stiftung des Altars die Kunst der Schuhmacher und der

Schmiede betheiligte war, denn Crispin ist der Patron der ersteren, Eligius der der letzteren. Was aber die beiden oberen Reliefs darstellen, ist nicht leicht zu sagen; man könnte vermuthen, daß links oben St. Crispin zum Martyrium geführt werden soll, während Crispinian betend danebensteht; rechts oben sehen wir einen Diakon einer knieenden, von zwei Männern gehaltenen Gestalt eine Stola oder einen Gürtel um den Hals legen und den Segen spenden; vielleicht eine der wunderbaren Heilungen, wie sie St. Laurentius von der Legende zugeschrieben werden. Die Zieraten und Skulpturen der Predellenmische sind verschwunden.

Das ganze Werk gehört der letzten Periode des gothischen Stiles an und ist in der Behandlung des Figürlichen, namentlich des Relief, noch recht tüchtig — eine Leistung der schwäbischen Schule.

2. Rechts vom Triumphbogen steht ein ganz ähnlich gebauter Altar, dessen oberes Tabernakel ebenfalls sehr verstümmelt wurde. Der Mittelschrein birgt ein figurenreiches Hochrelief, ein schreckliches Martyrium darstellend, wohl das der vierzig Ritter oder Märtyrer, deren Gebeine nach der Legende zerschmettert wurden, nachdem die Dulder standhaft, aller Kleidung entblößt, eine ganze Nacht in Winterskälte auf gefrorenem See ausgehalten hatten. Wir sehen rechts zwei Schergen, welche die beiden letzten Ritter gerade über das schroffe Felsgestein hinabstoßen; acht liegen schon unten zerschmettert, einer ist im Hinabstürzen begriffen; die beiden, welche dieses Schicksal vor Augen sehen, verzehren ihre Angst und ihr Entsetzen nicht; der vordere bedeckt mit beiden Händen das Antlitz. Ihnen gegenüber steht der Präsekt Agrikolaus, den Befehl zu dieser grausen Hinrichtung gebend und seine Ausführung überwachend; neben ihm und seinem Begleiter erblicken wir noch eine dicke Gestalt mit eigenthümlich abgewandtem und verstörtem Gesicht — vielleicht jener, welcher nach der Legende auf dem gefrorenen See der Lockung des nahen warmen Bades nicht widerstehen konnte und durch Abfall sein Leben rettete. Der ganze gräßliche Vorgang ist zwar mit naiver Unbeholfenheit, aber mit eindringlichem Ernste

gechildert. Die Flügel sind außen und innen mit Flachreliefs besetzt, ebenso die hinter den Flügeln noch angebrachten feststehenden Tafeln (vgl. das zweite Blatt). Diese Gestalten, die Madonna, Johannes Evangelista, Christophorus, Sebastian, Barbara und Katharina sind zwar keine Kunstwerke ersten Ranges und in den Gesichtern etwas geistlos und gewöhnlich, aber doch, wie auch das Flachrelief der Predella, Maria und Anna mit dem Jesuskind, noch recht nobel im Stil und vornehm in der Gewandbehandlung. Sehr hübsch ist das knieende Figürchen der Stifterin des Altars in der Predella und sehr zu bedauern, daß das Pendant des Stifters nicht mehr da ist. Auch der Crucifixus mit der Magdalena in der Krönung ist von hoher Schönheit.

Der Altar ist wohl auch der schwäbischen Schule zuzutheilen, aber von anderer Hand als sein Gegenüber und wohl aus etwas früherer Zeit, ca. 1450. Sein Bildwerk war mit Ausnahme der Augen und Lippen nicht bemalt.

3. An der Nordwand des Chores steht der einstige Hochaltar, ebenfalls ein Flügelwerk mit Skulpturen; nur die Außenseiten der Flügel sind mit einzelnen Heiligenfiguren bemalt. Die harten Linien des viereckigen Mittelschreines sind durch einen ins obere Gesims eingelegten Rundbogen, welchem an den Flügeln viertelkreisförmige Aufsätze entsprechen, wirkungsvoll durchbrochen und gemildert; leider fehlt an diesem Gesims die einstige Maßwerkkrönung. Die Predellenmische ist ausgeleert, ihr Laubwerk zerstört, dagegen gut erhalten das noch gewandt und geschmackvoll ausgeführte Laubornament des Mittelschreins. Ihn füllt ein figurenreiches Gruppenbild en relief: Maria Tod. Die Auffassung ist ganz die traditionelle. Die auf dem Bett in den letzten Zügen liegende Gottesmutter hält, von Johannes unterstützt, die (jetzt fehlende) Sterbekerbe; Petrus gibt ihr aus der andern Seite des Bettes mit dem Aspergill (welches ebenfalls samt der Hand weggeschlagen ist) das Weihwasser; der Apostel vor ihm hält den Kessel; mehrere beten aus Büchern, andere geben sich ihrem Schmerze hin; die zwei im Vordergrund

rechts hielten wahrscheinlich einjt das Rauchfaß; im Hintergrund halten zwei angemalte Engel einen Teppich. Auf den Flügeln viel flacher gehaltene Reliefs der Verkündigung, Heimjuchung, Geburt Christi und Anbetung der Weifen. Im oberen Tabernakel, das viel von feinem Schmuck eingebüßt hat, der jög. Guadenstuhl (Gottvater hält den für das Heil der Welt in Schmerz und Tod gesunkenen und zusammenbrechenden Gottmenschen), der Täufer, St. Wendelin und zuletzt St. Georg zu Pferd.

Der Stil dieser Skulpturen unterjcheidet sich ganz charakteriftisch von dem der andern Altäre. Sie hauchen den Verweſungsduft einer abfterbenden Periode aus und gleichzeitig weht aus ihnen ein jcharfer Zug, welcher eine neue Periode ankündigt. In der Konſtruktion und Kompoſition hält ſich noch alles ſo ziemlich in den Linien der gothiſchen Tradition, aber in der Einzelbehandlung verräth ſich bereits der Geiſt der Renaissance, beſonders in der Gewandung, in dem Streben, die Glieder durch das Kleid hindurch ſcheinen zu laſſen, in der ſtark bewegten Haltung der Figuren. Nach allen dieſen Anzeichen iſt das Altarwerk ein Repräſentant des allmählichen Uebergangs von der Gothik in die Renaissance. Eine gewiſſe Verflüchtigung des ſeelischen Gehaltes iſt unverkennbar und das naturaliſtiſche Streben des Künſtlers kann umſoweniger günſtigen Eindruck machen, da ſeine Naturkenntniß und ſein technisches Können gering iſt. Der Altar hat noch ganz die urſprüngliche Bemalung.

4. Von den nicht weniger als drei Sakramentshäuſchen unſerer Kirche gibt ein eigenes Blatt das ſchönſte in zwei Anſichten wieder, wirklich eine in Stein überſetzte Monſtranz mit ſchlauffem Fuß, zierlichem Gehäuſe und überaus reichem krönendem Baldachin, der in einem Hialenthürmchen nach oben verſinkt in der Höhe von beinahe 13 m. Vom Statuettenſchmuck iſt viel verloren gegangen, bloß die im Baldachin geborgenen Bilder der Madonna, Anna, Katharina, Barbara blieben erhalten. Daneben iſt eine danebengeſetzte Inſchrift und dem Meiſterzeichen am Gehäuſe können wir Meiſter, Stiſter

und Jahrzahl dieſes köſtlichen Kabinettſtückes ſpätgothiſcher Steinſkulptur angeben. Der letzte Erbauer der Kirche hat 1520 auch dieſes Kunſtwerk gefertigt, geſtiftet hat es Hans Reich, der eine Brezel in ſeinem Wappen führt; denn ſo lautet die Inſchrift über dem Manerbogen: „Anno domini 1520 hat der erſam Hans Reich zu lob und ere got diß ſacrament hus laſſen machen auch dar zu erlangt allen criften menſchen die das heilig ſacrament alle Dornſta (Donnerſtag) an dieſer ſtat eren mit 3 pater nr (Paternoster) 40 tag ablaß todtlicher ſind (Sünden) und 100 tag teg ſind (täglicher Sünden) bit g. f. d. j. (bitt Gott für denſelbigen) A(men)“. Dieſe Inſchrift iſt in ihrem zweiten Theil äußerſt kurz und bündig in der Faſſung und bedarf einer näheren Erklärung. Hans Reich hat ſich für dieſe ſeine Stiftung von der kirchlichen Obrigkeit (vom Papſt oder Biſchof) einen Ablaß ertheilen laſſen in der Weiſe, daß jeder, welcher vor dieſem Sakramentshaus zu Ehren des darin aufbewahrten heiligten Sakramentes am Donnerſtag (dem Tag des Altarsſakramentes) drei Paternoster betet, ſo vieler Sündenſtrafen entledigt wird, als er nach Abbüßung und Nachlaſſung von Todſünde in vierzigtagiger Kirchenbuße nach alter Bußdiſciplin hätte tilgen können, oder ſo vieler, als ihm bei wahrer Reue über tägliche oder läßliche Sünde in hunderttagiger Kirchenbuße erlaſſen worden wären.

5. Als herrlichſtes Juwel alter Kunſt iſt aber der Kirche erhalten geblieben der überlebensgroße Crucifixus im nördlichen Seitendiſch, dem eine eigene Tafel gewidmet iſt. Tüchtiger Naturſinn in Verbindung mit hohem Ernſt und Adel der Auffaſſung machen dieſen Leib — wohl das Ideal eines Menſchenleibes in ſolcher Lage — des Gottmenschen würdig. Tiefe Innerlichkeit, höchſte Seelengröße, demüthigſte Ergebung ſprechen aus dem — dem Volk entlehnten und nur ein klein wenig idealifirten — mit einer Fülle naturaliſtiſcher Locken umrahmten Geſichte. Die ſchwere Dornenkrone hat es im Tode gebeugt; die Augen ſind halb geſchloſſen; ſoeben iſt das letzte Gebet: „Vater, in Deine Hände empfehle ich meinen Geiſt“

den sterbenden Lippen entflohen: aber mit dem Bewußtsein der göttlichen Vaterschaft ist auch beruhigender Friede in das zu Tode gemarterte Herz zurückgekehrt und hat verklärend seinen Abglanz auf den edlen Zügen zurückgelassen. Der unbekannte Meister hat es verstanden, das Leiden und Sterben des Erlösers mit jenem tiefen Ernst einer monumentalen Trauer zu behandeln, welcher, ohne durch einen gewaltsamen Eindruck aufzuregen, das innerste Gemüth ergreift und erfüllt.

II. Nicht ersten Ranges, aber immerhin eine sehr bedeutende und guter photographischer Reproduktion in hohem Grade würdige Leistung spätgothischer Holzschnitzerei ist der Hochaltar, welcher heute noch, vom Bildersturm nicht berührt, von den verwüstenden Franzosen 1693 verschont, vor einigen Jahren tüchtig renovirt, die schöne spätgothische Chorhalle der Stadtpfarrkirche zu Besigheim in Württemberg schmückt.

In der Konstruktion weicht derselbe vom üblichen spätgothischen Schema nicht ab. Ein mächtiger Altarschrein für Aufnahme von lebensgroßen Vollfiguren, durch eine Erhöhung in der Mitte in drei Kompartimente getheilt, auf eingeschweifter Predella mit drei Bildnischen ruhend, mit Flügelthüren ausgestattet, welche oben der Gestalt des Schreines entsprechend ebenfalls eine rechteckige Erhöhung haben und mit Reliefs besetzt sind, überragt und bekrönt von hohem, durchbrochenem, mit größeren und kleineren Statuen durchsetztem Baldachin oder Tabernakel. Das ganze Werk ist 13 m hoch, bei geschlossenen Thüren 4 m, bei offenen 7 m breit. Auf einer Tafel erhalten wir ein Gesamtbild des Altars, wie sich derselbe in die Architektur des Chors einfügt; eine zweite Klapptafel bringt den Altar sammt Flügeln in bedeutend größerem Maßstab zur Anschauung und eine dritte Tafel bildet zwei Figuren aus dem Mittelschrein, die beiden Johannes, ab, in nochmals vergrößertem Maßstab.

Beginnen wir mit der Predella. Das die Nischen umrahmende Ornament ist beachtenswerth, schon leicht an die Renaissance anklingend. In der Mittelnische die Brustfigur der Mutter Anna „selbstritt“;

sie trägt auf dem linken Arm Maria als kleines Mägdelein in langem Gewand und hält mit der rechten das Jesuskindlein, welches ganz gewandlos, mit ausgebreiteten Armen auf einem in die haushigen Kleiderfalten eingeschobenen Kissen steht; eine in allen Theilen, besonders auch der Kinderfigur trefflich ausgebildete Skulptur. In den Nebennischen David mit der Harfe und eine weibliche gekrönte Heilige ohne weitere Attribute, vielleicht St. Katharina, die Patronin der Kirche, deren Martyrium das Hauptbild darstellt.

Für dieses ist im Mittelschrein ein erhöhter Standpunkt geschaffen durch einen Untersatz mit maßwerkverziertem Mittelfuß und zwei seitlichen Bildnischen; die Insassen der letzteren, eine gekrönte männliche und weibliche Figur, dürften vielleicht die Stifter des Altarwerks vorstellen, zumal das Gesicht der männlichen durchaus individuell und porträtartig ist; jedenfalls sind es zwei sehr feine Figuren mit ausdrucksvollem Spiel der Mienen und Hände.

Sehr merkwürdig ist nun aber die Hauptgruppe. Wüßten wir nicht, daß St. Katharina Patronin in der Kirche ist, es wäre nicht leicht, diese Scene zu deuten. So aber ist zum voraus zu vermuthen, daß das Hauptbild des Hochaltars ihr gewidmet ist, und es legt sich sofort nahe, an ihr blutiges und glorreiches Ende zu denken. Betend kniet die Jungfrau da, im vollen Gewand-, Haar- und Kronschmuck, mit entblößtem Halse; muthig und fast fröhlich erhebt sie ihr Antlitz zu der Gestalt, welche mit einem Begleiter vor ihr steht in der Dalmatik des Diakon, ihr ein Buch vorhält und sie segnet. Die gekrönte Gestalt hinter der Knieenden kann dann nur Kaiser Maximus oder Maxentius sein, der ihr das Todesurtheil sprach; er streckt beide Arme nach dem Diakon aus, wie um ihm das Buch zu entreißen, aus welchem die Martyrin solch frohen HelDENmuth geschöpft. In etwas gebeugter Haltung, scheinbar eifrig auf ihn einredend, steht neben ihm ein Höfling in reich gefälteltem und mit großen Wollknöpfen verziertem kurzem Rock, eine Rolle in der Hand haltend. Das ist vielleicht der Präsekt, von welchem

die Legende berichtet, daß er als böser Dämon des Kaisers ihm den Rath gegeben habe, die Jungfrau der Radtortur zu unterwerfen; hier würde er dem Kaiser die Nothwendigkeit der sofortigen Exekution des Todesurtheils suggeriren. Der Hentersknecht und eine Nebenfigur stehen im Hintergrund.

Diese Darstellung des Martertodes der Heiligen findet sich sonst nicht und manche Züge derselben gehen über die traditionelle Legende hinaus, so namentlich die Tröstung und Segnung durch einen Diakon. Bedeutsam ist an ihr hauptsächlich das, daß nicht wie sonst üblich die Vollstreckung des Todesurtheils geschildert wird, sondern der Moment vor der Vollstreckung, daß der Scharfrichter nicht bereits zum Streich ausholt, sondern noch ganz abseits gestellt ist. Darin offenbart sich ein zartes künstlerisches und kirchliches Empfinden, dem es widerstrebte, eine Enthauptungsscene zum Mittelpunkt eines Altars zu machen, dem nur daran lag, die Stauhastigkeit, den heroischen Glaubensmuth und die Sterbensfreudigkeit der Martyrin zu verherrlichen und zugleich auf deren übernatürliche Quellen aufmerksam zu machen: das Wort Gottes und den Segen der Kirche.

Die Mittelgruppe flankiren die lebensgroßen Gestalten der beiden Johannes, welche auf eigenem Blatt in größerem Maßstab gegeben sind. Eine der Hauptschönheiten des Altars bildet aber das überaus reiche, durchbrochene Laubwerk, womit das ganze obere Drittel des Schreins überspannen ist. Aus vier schlanken Säulchen, wie aus zierlichen Baumstämmchen heraus sich verzweigend und verästelnd, ordnet es sich zu schön geschwungenen Guirlanden, welche die unteren Figuren grazios überwölben und oben vier köstliche runde Laubnischen bilden, aus welchen die Brustbildchen des hl. Martin, Georg, Nikolaus und der hl. Elisabeth heranschauen — ein überaus liebliches Zusammenspiel von figürlicher und ornamentaler Skulptur.

Eine hohe, lichtdurchbrochene Krönung bildet den Uebergang vom Schrein zum oberen Tabernakelwerk, welches sich dreigliedrig oder dreithürmig aufbaut und ein Weltgerichtsbild herbergt. Im

Mittelbaldachin thront der Weltenrichter auf dem Regenbogen, dessen Enden seitlich hinausragen und von kleinen Wölkchen aufgenommen werden; zu seinen Füßen knien rechts und links Maria und der Täufer, die ständigen Gerichtsfürbitter; in der Mitte repräsentiren lieblich in die Laubkrönung vertheilt fünf kleine nackte Gestalten die aus den Gräbern aufstehende Menschheit, aber nur den gerechten Theil derselben, denn ihre fröhlichen Gesichter bezeugen, daß sie das Gericht nicht zu fürchten haben. Vier Gerichtswengel mit den Leidenswerkzeugen scheinen frei in der Luft zu schweben, während der fünfte mit der Posanne des Weltgerichts in der obersten Bildnische über der Statue der Gottesmutter mit dem Kinde seinen Platz gefunden hat.

Weniger bedeutend und von plumperer Hand sind die vier Reliefs der Flügel, darstellend die Verkündigung, Geburt Christi, Anbetung der Weisen und Flucht nach Aegypten, und die darüber angebrachten zwei Prophetenbrustbilder. Die Gestalten sind hier auffallend gedrungen, die Stellungen zum Theil unnatürlich, die Gesichter gewöhnlich und roh, die Staffage sehr unbeholfen.

Sieht man von diesen Reliefs ab, so verdient der Altar einen guten Platz in der langen Liste der uns noch erhaltenen mittelalterlichen Flügelaltäre. Wer ist sein Meister? Keine Inschrift und keine Kirchenrechnung hat seinen Namen uns übermittelt. Es läßt sich nur sagen, daß er höchst wahrscheinlich ein Werk der schwäbischen Schule ist und der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts angehört. Seine Bedeutung liegt in der tüchtigen Konstruktion des Aufbaues, in dem großen Stil und Wurf, der noch die Gestalten belebt, und in dem noch mit Geist, Schwung und gutem Geschmack behandelten Ornament.

Denkmäler christlicher Kunst im Osten.

1. Neuentdeckte Wandmalereien in der Nicolaiskirche in Danzig.

Danzig, das nordische Venedig, die uralte Königin des baltischen Meeres, die

vieltürmige Stadt ehrwürdiger Kirchen, birgt in seinen Mauern unzählige Schätze der Kunst, namentlich jener Kunst, die einst allein zur Ehre Gottes herrliche Werke geschaffen hat. Eine Wanderung durch die Straßen der Stadt, der Besuch der alterthümlichen Kirchen ist ein Hochgenuss für den Freund der Kunst, ein Blick von dem hohen Thurm von St. Marien zaubert vor unserm Blick eine wundervolle Scenerie, die an längst entschwundene Zeiten erinnert! Da ragen zu unseren Füßen Thürme und Thürmchen der alten Frauenkirche, einer der größten Kirchen der Welt; da ist St. Katharinen, mit der vielackigen Thurmkrone und dem ergreifenden Glockenspiel, mit dem sie die Stunden des Tages begleitet; da ist St. Peter, St. Johann, die frommen Jungfrauen St. Barbara und St. Brigitten, da ist St. Anna und Elisabeth und dort — wie ein mächtiger Festungsturm grüßt uns St. Nicolai! Diese Kirche ist, nach der St. Katharinenkirche, die älteste Danzigs und verblieb im Besitz der Katholiken; einst gehörte sie den Dominikanern, daher auch Dominikaner- oder Schwarzbrüderkirche genannt, und wurde im 13. Jahrhundert von pomerellischen Fürsten gegründet und erbaut. In den Stürmen der Religionsbewegung war sie stark gefährdet, da einer der Dominikaner, Paucratius Klemme, sich der sogenannten Reformation anschloß; während der vielfachen Belagerungen der Stadt durch Polen, Schweden und Franzosen hat das alte Bauwerk stark gelitten und in der letzten Zeit mußte man an umfassende Reparaturen denken. Die Kirche ist im gothischen Stil erbaut, dreischiffig und besitzt außer dem Hochaltar 20 Seitenaltäre im Renaissancestil. Beim Renovieren des Presbyteriums fand man vor einigen Wochen unter dem Putze alte Wandmalereien, die leider zur Zeit nicht zu sehen sind, da man sie mit Leinwand zum Schutz gegen Staub verdeckt hat; glücklicherweise sind im rechten Seitenschiffe ebenfalls Wandmalereien bloßgelegt worden, so daß eine Beurtheilung derselben möglich ist. Es scheint, daß die ganze Kirche mit Wandgemälden früher geschmückt war, die man später mit Kalk übertrücht hat. Die erwähnten Malereien im Seitenschiffe stellen

Spuren aus dem Leiden Christi dar; links des Seitenaltars ist ein Theil der Kreuzigung genau zu erkennen, rechts ist wahrscheinlich die Geißelung dargestellt gewesen. Von den Kreuzigungsfiguren ist zur Zeit nur ein kleiner Theil bloßgelegt worden, und zwar erblickt man den Leib des Heilandes etwa vom Hals bis unterhalb der Kniee, zu beiden Seiten sind die Köpfe der Jungfrau Maria und des hl. Johannes sichtbar; die auf der rechten Seite bloßgelegte Stelle zeigt die Gestalt eines Hentfnechtes in der im Mittelalter üblichen Tracht, mit erhobener rechten Hand, bis an die Kniee; zu seinen Füßen das Haupt des Heilandes, mit Nimbus, dahinter sieht man noch in deutlichen Umrissen einen Kopf; es ist auch möglich, daß die Scene den Moment darstellt, wo der Heiland unter der Last des Kreuzes niedersinkt; der Hentf holt zum Schlage aus, während Simon von Cyrene dem Niedergesunkenen Hilfe leistet; an einem Seitenpfeiler, neben den erwähnten Bildern, ist noch ein Kopf mit Nimbus und die rechte Hand, die zu derselben Figur gehört, sichtbar. Vor allem ist zu bemerken, daß der nackte Leib Christi (das Lendentuch ist fast nicht zu unterscheiden) und die Gestalt des Hentfers eine sehr gute Zeichnung und Modellierung der Körperformen zeigen; in den Köpfen der Jungfrau Maria und des hl. Johannes spiegelt sich gewisse Anmut und harmonische Proportion ab, so daß sicher ein nicht unbedeutender Meister der Urheber jener Passionsbilder ist. Soweit aus den leider nur geringen Spuren der Wandmalereien geurtheilt werden kann, stammen die Bilder aus dem Ende des 15. oder dem Anfang des 16. Jahrhunderts und erinnern durch die bewegte Composition und gutes Naturstudium an die Nürnberger Schule. Die Malereien mochten etwa kurz vor der sogenannten Reformation entstanden sein und sind, nachdem die Kirche zeitweise in protestantische Hände gefallen ist, übermalt worden. Die Farben sind noch ziemlich frisch erhalten, namentlich das Blau des Kopfes der seligen Jungfrau und der Fleischtöne des Leibes Christi; auch die Nimben und die Farbe der Kopfhaare sind recht gut zu unterscheiden. Die Figur auf dem

Peiler stellte wahrscheinlich einen Heiligen dar, welcher mit der Hand nach dem Bilde hinwies; diese Hand zeigt derbe Formen und ist in frischem Fleischton gemalt. Es ist zu hoffen, daß mit dem Fortschreiten der Renovierung der Kirche noch weitere Wandmalereien entdeckt werden, und zu wünschen, daß sie, im Stil der Entstehungszeit sachverständig restauriert, erhalten bleiben. (Schluß folgt.)

Literatur.

Entwurf einer Aesthetik der Natur und Kunst. Von Dr. A. Kirzstein, Prof. der Philos. am bischöfl. Priesterseminar in Mainz (Wissenschaftliche Handbibliothek, dritte Reihe, IV. Band). Paderborn, J. Schöningh 1896. 324 S.

Ein recht nützlichcs Buch, dem man ein empfehlendes Begleitcschreiben mitgeben kann. Niemand wird von einem Handbuch, das auf 300 Seiten die Prinzipienfrage der Aesthetik abhandelt, durch alle Reiche der Natur hindurchführt und deren Schönheiten aufzeigt, dann das ganze große Gebiet der schönen Künste, der Architektur, Skulptur, Malerei, der Poesie und Musik durchwandert, eine endgiltige Lösung der zahllosen, hier aufstossenden Probleme oder auch nur wesentlich Neues erwarten. Aber jeder Gebildete wird das Buch gerne und mit Gewinn lesen, der Kundige, auf dem einen oder andern Gebiet Bewanderte, dankbar für den vermittelsten raschen Ueberblick aus der Vogelperspektive, der Anfänger dankbar für die kundige Orientirung in einer ihm bisher unbekannten Welt, deren Zauber und Wunder seine Seele gefangen nehmen und mit lebhaftem Verlangen nach weiterem Genießen erfüllen werden. Es könnte den Schein der Unselbstständigkeit erwecken, daß der Verfasser so häufig anderen das Wort gibt; aber einmal ist die Auswahl der Citate wirklich fast durchgängig eine sehr glückliche, so daß das Beste, was Meister auf diesen Gebieten gedacht und geschrieben, als Edelmetall zur Verarbeitung kommt; sodann weiß der Verfasser auch Kritik zu üben und ermangelt er eines selbständigen Urtheils nicht, wie namentlich seine Polemik gegen manche ästhetische Theoreme Innemann's beweist. Eines erwartet er sicher selbst nicht, daß seine Anschauungen allgemein getheilt werden. Am bedenklichsten ist, übrigen's nicht bloß in diesem Buch, der Versuch, den ästhetischen oder gar christlichen Gehalt und Werth der einzelnen mittelalterlichen Bauwerke abzuschätzen und darnach sie zu klassificiren; ein solcher Versuch wird sich immer im Dunkel rein subjektiver Phantasie und Einbildungen umhertreiben, wenn er nicht Schritt für Schritt auf dem Boden der geschichtlichen Entstehung und Fortbildung dieser Stile festen Fuß faßt. So werden auch manche aufrichtige Freunde der Gothik die Charakterisirung derselben durch den

Verfasser S. 146 ff. doch zu volltönend, das Urtheil über die Spätgothik zu hart und streng finden, und namentlich wird henzutage sein Urtheil über die Renaissance Widerspruch begegnen. Ich für meine Person möchte auch wünschen, daß man endlich aufhören möchte, im griechischen Tempelbau bloß das „Gepräge einer heiteren, weltlichen Ruhe“ zu finden. Die einer recht oberflächlichen Auffassung entstammende Nebenart ist nachgerade oft genug nachgesprochen worden. Weitere Auflagen werden wohl im Einzelnen manche Verbesserungen und Ergänzungen anbringen können. Es sollte dann gerade den modernsten ästhetischen Theorien mehr Aufmerksamkeit geschenkt, auch den neuesten Richtungen in Architektur, Skulptur, Malerei und Literatur mehr nachgegangen werden. Denn hier ist ein kritisches und orientirendes Wort am nöthigsten. Nach S. 190 könnte es scheinen, als ob es nur den Heiden habe einfallen können, die Gottheit selber bildlich darzustellen, ein solcher Versuch aber (abgesehen von dem Gottmenschen) ganz unchristlich sei. S. 216 wird vom romantischen Epos gesagt: „es behandelt die Lebenskämpfe eines mittelalterlichen Helden“; wohl nicht so streng zu nehmen, da alsbald auch die Amaranth von Hedwig und der Trompeter von Säckingen von Scheffel als „mustergetriggte romantische Epen“ angeführt werden. Doch genug der Bemerkungen; das Buch kann Gutes wirken, wenn der Leser nicht gerade alles unbesehen glaubt, was darin steht. —

Unserer Lieben Frauen Münster zu Freiburg im Breisgau. 68 Lichtdrucktafeln nach Aufnahme von Karl Günther mit begleitendem Text von Fritz Weigcs. Herausg. vom Freiburger Münsterbauverein. Freiburg i. Br. 1896. Preis in Originalband 80 M.

Dieses wahrhaft monumentale Werk widmet der Freiburger Münsterbauverein dem herrlichsten Monument mittelalterlicher Kirchenbaukunst im gesegneten Breisgau, damit seinen rühmlichen Bestrebungen um Erhaltung und Erneuerung desselben, wie einen großartigen Ausdruck so einen kräftigen Nachdruck gebend. Kann ein Dom Deutschlands wird sich einer solchen Publikation rühmen können, die nicht nur sein Gesamtbild von allen Seiten zur Schau stellt, seine Architektur in allen Theilen und mit allem bemerkenswerthen Detail des Aeußeren und Innern vorführt, sondern auch die Inventarische an Gemälden und Skulpturen zur Ausstellung bringt. Ein Freiburger Bürger, Karl Günther, leider vor Fertigstellung des Werkes gestorben, hat mit feinstem Verständniß die photographischen Aufnahmen gemacht. Diese wurden von der überaus leistungsfähigen und berühmten Hofstichdruckanstalt von J. Schöber in Karlsruhe auf Zuperialfolianten in wahrhaft künstlerisch vollendeter Weise durch Druck vervielfältigt, in einer Weise, daß dem frischen Leben, dem satten Farbenton der Photographie kann Eintrag geschieht. So verweilt das Auge

mit wahren Genuß auf diesen Blättern und weiß nicht, soll es mehr die herrlichen Ausnahmen des Thürmes, besonders des Oktogons und der Pyramide, bewundern, oder die gelungene Wiedergabe des Skulpturenschmucks der Vorhalle, oder die der Gemälde von Hans Baldung Grün und des jüngeren Holbein, oder die der schönsten Glasgemälde. Es war ursprünglich geplant, dem Tafelwerk einen großen Textband gleichen Formates beizugeben mit einer gründlichen und erschöpfenden Monographie über das Münster, mit deren Abfassung der Kunst- und Glasmaler Fritz Geiges betraut wurde. Aber die Fertigstellung dieser schwierigen kunsthistorischen Arbeit hätte das Erscheinen des Bilderatlas zu lange verzögert. Darum entschloß sich Geiges, den letzten 17 Seiten Text zum Geleit beizugeben und hier nur erst einen rasch orientirenden Ueberblick über den Bau, seine Geschichte und seine Gescheide zu bieten. Dieser Text ist sehr frisch und geschmackvoll geschrieben und beweist, daß der Verfasser die Feder ebenso gewandt zu führen vermag wie den Pinsel. Die typographische Ausstattung von der Universitätsdruckerei M. Poppen u. S. in Freiburg ist des Ganzen würdig, ebenso der Leinwandeinband, dessen Vorderdeckel mit schöner Titelschrift und reicher Initiale und mit dem Bilde des Turmbaumeisters mit Meister-schild, Winkel und Maßstab und der Turmzeichnung auf einem mit silbernen Ornamenten durchspinnenen Goldgrund geschmückt ist. Der Preis des Werkes ist relativ nicht hoch. Eine größere Anzahl von Exemplaren soll in die Gewinnliste der nächsten Münsterbau-Lotterie einge-reicht werden. —

Annoucen.

Herrliche photogr. Aufnahmen der Deckengemälde der St. Gebhardskapelle von Gebh. Fugel

(Format: 11×18 cm, Bildgröße):

1. St. Gebhard kommt in die Klosterschule,
 2. Grundsteinlegung von Petershausen,
 3. St. Gebhard bringt das Haupt des heiligen Gregor aus Rom,
 4. Anbetung des Lammes (Chorbogen),
 5. St. Gebhard, als Schutzpatron von Voralberg (Chorbild),
- sind à 80 Pfennig (mit Porto M. 4.10 zusammen) zu beziehen von der
Lehrmittelanstalt Ravensburg.

Der Ausnahmepreis

von 12 Mark für das Kunstblatt Raffael's Disputa auf chinesischem Papier — vgl. „Archiv“ 1896, Nr. 12 — ist für unsere Leser verlängert bis Ende März d. J. von der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Wien VI, Lustbadgasse 17.

Stuttgart, Buchdruckerei der Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“.

Herder'sche Verlags-handlung, Freiburg im Breisgau.

Sieben sind erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Detzel, H., Christliche Ikonographie.

Ein Handbuch zum Verständniß der christlichen Kunst.

Zweiter (Schluß-) Band: Die bildlichen Darstellungen der Heiligen. Mit 318 Abbildungen. gr. 8°. (XVIII und 714 S.) M. 9; geb. in Leinwand mit Lederrücken M. 11.50. Früher ist erschienen: Erster Band: Die bildlichen Darstellungen Gottes, der allerbarmigsten Jungfrau und Gottesmutter Maria, der guten und bösen Geister und der göttlichen Geheimnisse. Anhang: Die Welt-schöpfung. — Die Sibyllen. — Die apokalyptischen Gestalten. — Judas Isariot. — Mit 220 Abbildungen. gr. 8°. (XVI und 584 S. und 10 Separatbilder.) M. 7; geb. M. 9.50.

Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst. Vierte Jahresmappe (1896).

Mit 12 Foliotafeln in Kupferdruck und Phototypie und 20 Abbildungen im Texte, ausgewählt durch die Jurem Prof. G. Hauberrisser, Prof. Gabr. Seidl, Balth. Schmitt, H. M. Waderé, M. Feuerstein, Gebh. Fugel, Univers.-Prof. Dr. Bach und Pfarrer Detzel. Nebst erläuterndem Texte (24 S.) von F. Festing, Pfarrer in Niederroth. In elegantem Umschlag M. 15. (Kommissionsverlag.)

Die seit 1893 in Jahresmappen erfolgten Veröffentlichungen der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst wurden bis jetzt nur an Mitglieder geliefert. Nunmehr sollen dieselben durch den Buchhandel weiteren Kreisen zugänglich gemacht werden. Durch die hohe Schönheit des Gebotenen wird hier ein würdiges religiöses Prachtwerk geboten.

Mariens-tatue

mit Kind, auf der Stuttgarter Ausstellung mit der silbernen Medaille ausgezeichnet, 1,10 m hoch, ist billig zu haben bei

Horb. Bildhauer Leinf.

Altar-leuchter,

feinpolierte in Messing und Rothguß von 22 cm Höhe an — Osterkerzenleuchter bis zu 1,20 m Höhe im Preise von 8—140 M., nach Zeichn. des selig. Herrn Präf. Schwarz, verfertigt

Wilh. Seblmayer,

Gelb- und Glockengießerei,

Ellwangen.

Preislisten, Entwürfe, Empfehlungen stehen zur Verfügung.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Stadtpfarrer Keppler in Freudenstadt.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins,
für denselben: der Vorstand Pfarrer Dögel in St. Christina-Ravensburg.

Er scheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.05 durch die württembergischen (M. 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirk), M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, N. 1.27 in Oesterreich, Frsch. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einfindung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

Nr. 2.

1897.

Ueber die Sterzinger Skulpturwerke des Meisters Hans Mueltscher in Ulm.

Von Pfarrer Dr. J. Probst in Eissendorf.
I.

Nachdem es durch die gütige Vermittlung des Herrn Custos Fischner in Jussbrunn gelungen ist, eine Anzahl von Photographien der Sterzinger Skulpturen und Gemälde des Hans Mueltscher zu erlangen, legte es sich nahe, eine Probe davon zu veröffentlichen und zugleich eine Vergleichung mit gleichzeitigen Werken, die, besonders in Oberschwaben, sich erhalten haben, anzustreben. Dieses Ziel wird um so mehr im Auge zu behalten sein, als die Sterzinger Werke, nach unserer Auffassung, wirklich geeignet sind, als Grundlage und wichtiges Verbindungs-glied der Vergleichung zu dienen. Wir wählen als Probe die Statue der heiligen Apollonia (s. die Beilage).

Diese Figur nebst andern drei befindet sich heutzutage am Hochaltar der Margarethenkirche zu Sterzing; allerdings sämtliche, wie Fischner (Ferdinandseum 1884 S. 128) hinzufügt: „ganz mit weißer Oelfarbe überstrichen“, was sich auch in der Photographie geltend macht. Es wäre allerdings auch die Photographie des Altarschreins, mit der Madonna im Mittelbilde, in der Pfarrkirche daselbst zur Verfügung gestanden; allein hier sind die beiden Nebenfiguren (Barbara und Margaretha), von der Brusthöhe an abwärts, in neuester Zeit ergänzt worden und deshalb zur Wiedergabe ungeeignet. Ueber die Reihe der vier Jungfrauen in der Margarethenkirche urtheilt Lübke (nach Fischner s. a. S. 118): „herrliche Arbeiten, der Madonna durchaus ebenbürtig, von edelstem Stil der Gewänder, die Köpfe

voll seiner Anmut, wie man sie wohl in der schwäbischen Schule findet; die Hände fein gezeichnet und trefflich bewegt.“

Andererseits wird zur Vergleichung beigefügt (s. die Beilage): eine Photographie der Nr. 80 aus der Sammlung Dürsch in der Lorenzkapelle in Mottweil. Dürsch bemerkt über dieselbe in seinem Katalog: „daß zu diesen drei Frauen, welche Christus auf seinem Kreuzwege begleiten, die Figur des kreuztragenden Christus gehöre, welche sich im Besitz des Oberpostraths v. Scholl in Stuttgart befinde. Diese Sculptur war ehemals in Roggenbeuren bei Salem.“

Bei den Skulpturen in Sterzing sowohl als bei jener von Roggenbeuren ist nun sogleich in die Augen fallend die eigenartige Behandlung des Saumes der Mäntel als auch der Draperie derselben. Beide lassen deutlich jene mehr oder weniger ausgeprägte Spirallinie des Mantelsaums erkennen, die zu Ende des 14. und zu Anfang des 15. Jahrhunderts bei Gemälden und Skulpturen so allgemein beliebt war. Aber damals war damit noch ein fließender, in rundlichen Kurven sich bewegender Faltenwurf der Mäntel verbunden. Bei beiden Bildwerken tritt aber an die Stelle desselben schon eine eckige gebrochene Draperie. Dieselbe ist keineswegs tief eingeschnitten und unterschritten wie in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, sondern nur leicht, sozusagen schüchtern ausgeführt. Aber gerade darin liegt, nach unserer Ansicht, ein entscheidendes Merkmal, daß dieselben in den gleichen, eng begrenzten Zeitraum, ungefähr in die Mitte des 15. Jahrhunderts zu setzen sind. Für die Sterzinger Figuren ist dieser Zeitpunkt vollständig gesichert, da der Altar daselbst 1456–1458 entstanden

ist; die Skulptur von Roggenbeuren aber muß in die gleiche Zeit gestellt werden, da auch bei ihr dieses charakteristische Kennzeichen des Uebergangsstadiums von der Behandlungsweise der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in die der zweiten deutlich sich darstellt. Es ist auch ganz begreiflich, daß die von der Steinplastik noch stark abhängige Behandlungsweise der Holzschnitzerei im Anfang des 15. Jahrhunderts nicht urplötzlich in die fertige Manier der Holzplastik überspringen konnte, wie sie gegen Ende des Jahrhunderts bestand. Jedenfalls ist erfreulich, daß wir noch Werke besitzen, die man in diesen chronologischen Rahmen mit Grund einfügen kann.

Weniger großen Werth möchten wir auf die Gesichtsbildungen legen. Es ist zwar unter beiderlei Bildwerten eine gute Uebereinstimmung auch in dieser Hinsicht gar nicht zu verkennen; allein gerade hier treten mit dem Wechsel der Situationen die mannigfaltigsten und tiefgreifendsten Abänderungen ein. Mehr Bedeutung möchten wir der Kopfbedeckung zuerkennen. Die Krone bei den Sterzinger Figuren ist freilich sichtlich spätere Zuthat; aber die Behandlung der Schleier bei dem Relieffwerk aus Roggenbeuren, worauf wir jedoch kurz unten zurückkommen werden, verdient Beachtung.

Vorerst ist nur noch zu bemerken, daß auch in Zell bei Oberstaufen im bayerischen Allgäu sich ein kleiner Flügelaltar befindet, der die Jahreszahl 1442 trägt und als den Urheber den Meister Hans Striegl von Memmingen inschriftlich bezeichnet.*) Auch bei den drei Holzstatuen dieses kleinen Monuments ist wiederum die eigenthümliche Verbindung der Fältelung des Sammes der Mäntel und des beginnenden eckigen Faltenwurfs wahrzunehmen. Daß diese Memminger Werkstätte von der Mueltscher'schen in Ulm abhängig war, ist nicht zu bezweifeln. Sehr ähnlich und in der eigenartigen Behandlung der Holzschnitzereien noch deutlicher ist ein kleiner Altar in der Kapelle von Berghofen bei Sonthofen von 1438 (nach Mittheilung von H. Bertle

im Allgäuer Geschichtsfreund 1891, Seite 101); doch fehlt hier die Angabe des Urhebers des Werkes.

II.

Ueber die Dauer der Mueltscher'schen Werkstätte in Ulm bestehen ganz ausreichende Anhaltspunkte. Im Jahr 1427 wurde Hans Mueltscher unentgeltlich als Bürger aufgenommen; in die Jahre 1467 und 1468 fällt die Stiftung eines Jahrtags für ihn und seine Ehefrau. Das Sterzinger Altarwerk (1458) fällt somit in die Spätzeit dieser Werkstätte. Nun drängt sich aber die Frage auf: ob nicht auch noch Werke vorhanden seien, die nicht ohne Grund der Frühzeit derselben zugeeignet werden dürfen. Nach unserer Ansicht ist man nun berechtigt und aufgefordert, wiederholt auf eine Anzahl vorhandener Statuen hinzuweisen, die sichtlich im Anfang des 15. Jahrhunderts entstanden sind.

Es sind vier Statuen von Jungfrauen in der Sammlung Durich in Rottweil (Lorenzkapelle), die aber aus Eristirch am Bodensee stammen, wozu noch zwei weitere Madonnabilder kommen, die auch in der Kirche daselbst sich befinden. Von den vier in Rottweil befindlichen Skulpturen wurden photographische Abbildungen im Archiv schon 1889 S. 39 und 1890 S. 90 gegeben. Nachdem es sich aber herausgestellt hat, daß diese Figuren mit einem Bildhauer von Ravensburg, Keltensperger, der nach irriger Angabe daselbst um 1437 gelebt haben sollte, nicht in Zusammenhang gebracht werden können, stehen dieselben vollständig in der Luft. Eine Nachricht bei Kraus (Die Kunstdenkmäler des Großherzogthums Baden V. I S. 595) ist jedoch geeignet, einigen Aufschluß darüber anzubahnen. Im Ueberlinger Münster wurde 1430 eine Chortafel gestiftet, die von „einem Meister aus Ulm“ gefertigt wurde.

Damit ist wenigstens soviel gewonnen, daß in Ulm um jene Zeit eine Werkstätte bestand, die mit der Bodenseegegend in geschäftlicher Verbindung stand. Eristirch ist zwar nicht genannt; darauf ist jedoch kein Werth zu legen, weil die Statuen sichtlich dorthin später erst verbracht worden sein können, vielleicht aus irgend einer

*) Allgäuer Geschichtsfreund 1892, S. 49; Mittheilung von J. E. Lederle.

der ansehnlichen Klosterkirchen der Seegegend. Es ist auch nicht die Werkstatt in Ulm benannt und die Möglichkeit nicht auszuschließen, daß mehrere Werkstätten daselbst schon damals bestanden haben könnten. Aber immerhin fühlt man sich unwillkürlich zu der Annahme hingezogen, daß jener „Meister aus Ulm“ wohl kein anderer als Hans Muelischer, gebürtig aus Reichenhofen, gewesen sein dürfte. Die, verglichen mit den Holzschnitzereien der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, außerordentlich spärlichen Werke aus der ersten Hälfte desselben lassen den Gedanken nicht aufkommen, daß die diesbezüglichen Werkstätten damals schon zahlreich gewesen sein könnten, sondern das Gegenteil. Wenn aber diese Fährte nicht ganz trägt, so würden die betreffenden Statuen jedenfalls in die Frühzeit der Ulmer Werkstatt fallen.

Sehr interessant ist unter solchen Umständen eine Publikation von Paulus über drei Statuen von Bronnweiler bei Reutlingen (Kunst- und Alterthumsdenkmale im Königreich Württemberg. Schwarzwaldkreis S. 262; Abbildungen daselbst S. 245 und 247). Diese Figuren, die jetzt in Stuttgart sich befinden, wurden zuerst von Prof. Kessler in seinem Buch Württ. kirchliche Kunstalterthümer 1888 angeführt, die dazumal noch in Bronnweiler sich befanden, zwar ohne Abbildungen, jedoch mit der Charakteristik: „Anfang des 15. Jahrhunderts; sehr schöne Gesichter und feine Drapirung, besonders die Kopfschleier“; zugleich ist auch die Zeit der Erbauung des Chors daselbst 1415 angegeben. Paulus, der die so wünschenswerthen photographischen Abbildungen zu geben in der Lage ist, äußert sich über dieselben: „die Holzstatue der Maria und zweier trauernden Frauen, im Uebergang von der Frühgothik zur späteren, noch ganz mit dem Schönheitshauch der Straßburger und Freiburger Schule, aber noch milder, von bewunderungswürdig lebendigem Faltenwurf und anmuthsvoller Bewegung; ein Werk, des besten Meisters würdig, kaum von den größten spätgothischen Künstlern wieder erreicht.“

Man vergleiche nun die auf photographischer Grundlage gefertigten, deshalb treuen Abbildungen der Bronnweiler und

Christkircher Statuen, so ergibt sich eine geradezu überraschende Uebereinstimmung, nicht bloß in der gesammten Erscheinung, sondern auch im Detail der Draperie der Gewänder, auch des Schleiers und sogar des Gesichtsausdrucks.

Das kann nicht ein Zufall sein; man kann auch nicht sagen, daß es Gemeingut aller damaligen Werkstätten der Holzschnitzerei gewesen sein könnte. Die Werkstatt des Lukas Moser von Weilderstadt, aus welcher der bekannte Altar in Tiefenbronn (1431) mit Gemälden und Holzschnitzereien hervorging, bietet solche Uebereinstimmung durchaus nicht dar, so daß Bode sich sogar veranlaßt sieht, die Entstehungszeit wenigstens der Skulpturen dieses Altars in eine ganz andere Periode zu versetzen (Geschichte der deutschen Plastik S. 179). Wir glauben zwar, daß Bode darin entschieden zu weit geht; allein eine Vergleichung mit der Photographie in Münzenbergers: Schnitzaltäre Deutschlands läßt die Unterschiede gegenüber der Bronnweiler und Christkircher Statue deutlich genug hervortreten. Ebenso läßt eine Vergleichung mit dem Holzschnitzwerk aus Mühldhausen bei Cannstatt (sfr. Paulus: Kunst- und Alterthumsdenkmale W. I S. 154) eine nur beschränkte Uebereinstimmung mit demselben wahrnehmen.

So nahe sich nun die Annahme zum Voraus legen mag, daß die Bronnweiler Statuen in einer Werkstatt der ganz benachbarten Stadt Reutlingen entstanden sein möchten, so spricht doch die einläufige Vergleichung dafür, daß für Bronnweiler und Christkirch die gleiche Werkstatt, vielleicht die gleiche Hand angenommen werden müsse. Es bedarf keiner weitläufigen Motivierung, daß nicht in allen Städten, in welchen die Baukunst und andere bildende Künste eine bedeutende Höhe errungen hatten, alsbald auch die Werkstätten für Holzschnitzerei sich hätten einfinden müssen. Wenn das nicht geschah, oder so lang es nicht geschah, mußte das vorhandene Bedürfniß durch Bezug von anderwärts her gedeckt werden. Für diesen Fall aber legte sich am nächsten die Muelischer'sche Werkstatt in Ulm.

Wir fassen unsere Anschauung in ihren Resultaten so zusammen, daß, wie die genannte Werkstatt gegen das Ende ihres

langjährigen Bestandes ein Absatzgebiet in dem fernem Tyrol sich errungen hatte, so auch dieselbe zuvor schon, im Anfang ihres Bestandes, eines ansehnlichen Rufes in der Nachbarschaft sich zu erfreuen hatte, der ihren Werken den Weg bahnte einerseits in die Bodenseeregion, andererseits über die schwäbische Alb hinüber; daß dieselbe somit wesentlich als die Gründerin der Ulmer Schule zu betrachten sein werde. In fast unmittelbarem zeitlichem Anschluß an diese Werkstatt tritt dann die des älteren Jörg Syrlin, in welcher die mittelalterliche Holzplastik ihren Höhepunkt erreichte, während die Malerei in Schüllein und Zeitblom namhafte Vertreter aufwies. Ob es nun erforderlich sei, wie bei der Architektur und Steinplastik, so auch bei der Holzplastik die ursprüngliche Heimat über Freiburg und Straßburg nach Frankreich zu verlegen, halten wir nicht für angezeigt; denn gerade im südwestlichen Deutschland (Schwaben und Franken) setzte sich die Holzschneiderei mit solcher Energie fest, daß sie einer ganzen Reihe von Kunstzweigen zum Muster und Vorbild wurde: der Malerei, dem Holzschnitt, dem Kupferstich und selbst der Steinplastik. In all diesen Kunstzweigen überragte das südwestliche Deutschland während der spätgotischen Periode in Quantität und Qualität ihrer Erzeugnisse nicht bloß das übrige Deutschland, sondern (vielleicht mit Ausnahme von Italien in der Malerei) auch die übrigen christlichen Länder, so daß es keine Überhebung ist, wenn die Wiege der Holzplastik in diese Gegenden selbst verlegt wird.

Schließlich noch ein Blick auf die Malereien des Sterzinger Altarwerks. Auch von den Gemälden desselben stehen mir wenigstens drei Photographien zur Verfügung: die Verkündigung, Anbetung der Weisen und der Tod Mariä. Auch bei diesen Malereien tritt die frühe Entstehungszeit deutlich hervor. Der Maler vermeidet noch gänzlich die gebrochene eckige Draperie der Gewänder, selbst bei solchen Figuren, die sehr naheliegende Veranlassung gegeben hätten, z. B. bei der knieenden Maria des englischen Grußes und bei dem knieenden Könige bei der Anbetung der Weisen. Auch die Tracht ist noch alterthümlicher; der knieende König ist noch mit dem „Zapf“ bekleidet.

Von den anderen Gemälden (Passion), die einen anderen Charakter tragen sollen, stehen bis jetzt keine Photographien zu Gebot.

Wappenbild in Londorf.

Auf der am 6. August 1895 zu Ellwangen abgehaltenen Generalversammlung des Kunstvereins unserer Diözese wurde unter anderem der Gedanke angeregt, es möchten in jedem Dekanate die bedeutendsten Kunstwerke jeder Richtung und Art abgebildet werden, und es möchten die Landkapitelsklassen hilfreiche Hand dazu bieten. Dieser Gedanke hat wohl im ganzen Lande freudige Aufnahme gefunden, und es ist nur zu wünschen, daß es dem verdienten Ausschuß bei wiederholter Berathung des Antrages gelingen möge, einen gangbaren Weg zu finden.¹⁾ Vorerst jedoch wird der eine oder andere Besitzer von Kunstwerken einen Weg beschreiben, welcher gerade zum Ziele führt, er wird von sich aus mit den ihm etwa zur Verfügung stehenden Mitteln für Abbildung dieses oder jenes Kunstwerkes Sorge tragen. So habe auch ich es gemacht. Die denkwürdige, $\frac{1}{4}$ Stunde von Vollmaringen entfernte Kapelle Londorf birgt verschiedene interessante Skulpturen und Gemälde. Mehrere davon habe ich nun vor einiger Zeit durch Herrn Photograph Kreidler aus Horb photographieren lassen, darunter auch ein auf Holz gemaltes Bild der allerheiligsten Dreifaltigkeit. Dieses Bild hat den Weg in das Archiv gefunden, und ich möchte ihm damit einige Bemerkungen mitgeben.

Unser Gemälde — ohne Rahme $1,2 \times 0,78$ m groß — ist schon öfters renovirt worden, so im Jahre 1725, wie ehedem auf demselben zu lesen war, und letztmals im Jahre 1882 durch Maler Breitenbach aus Mergentheim, welcher viel Fleiß auf die Renovation verwendet hat und mit großer Gewissenhaftigkeit zu Werk gegangen ist.

Fassen wir zunächst das Mittelbild in das Auge. Gott Vater, mit der päpstlichen Tiara geschmückt und in himmlischer Glorie auf Wolken thronend, hält mit beiden, von einem weißen Tuch verhüllten Händen voll inniger Theilnahme die teure

¹⁾ Ein solcher Weg ist inzwischen gefunden.

Leiche seines Sohnes, dessen Antlitz himmlische Ruhe verräth, aber auch noch etwas von der Größe der überstandenen Schmerzen. Ueber Vater und Sohn schwebt der hl. Geist. Ueberaus schön ist das Leichentuch mit seinem Reichthum an gebrochenen Falten. Von den Engeln, die zur Seite stehen, halten zwei den Mantel von Gott Vater, während die andern vier die Leidenswerkzeuge tragen: das Kreuz mit der Dornenkrone, die Lanze, die Geißelsäule und den Stengel mit dem Schwamm. Alle zeigen großes Mitleid mit dem Erlöser und bekunden so, daß uns im Bilde nicht so fast die hl. Dreifaltigkeit, als vielmehr die Erlösung durch den bitteren Tod Jesu vor Augen geführt werden soll.

Wann (im Anfange des 16. Jahrhunderts?) und von wem das Bild gemalt worden ist, konnte bis jetzt nicht ermittelt werden; dagegen steht fest, daß der Künstler sich den entsprechenden Holzschnitt von A. Dürer aus dem Jahre 1511 zum Vorwurf genommen. (Der Holzschnitt befindet sich im Kupferstichkabinet in München.) Der Unterschied zwischen beiden Darstellungen besteht der Hauptsache nach darin, daß bei Dürer oben auf jeder Seite zwei weitere Engel und unten an den vier Ecken noch vier Engelsköpfe angebracht sind, welche an die vier apokalyptischen Engel (Apokal. 7, 1.) erinnern.

Wenden wir uns vom Bilde der hl. Dreifaltigkeit zu seiner Umrahmung, zunächst zu dem reichen Kranz von buntfarbigem Wappen, welche leider nicht durchweg deutlich photographiert worden sind. Wir wollen dieselben hier aufzählen. Der Engel oben hält in seiner rechten Hand das Wappen derer von Neuneck (Stern im getheilten Schild und als Helmzier); an dasselbe reihen sich an die Wappen derer von Almschhofen, bei Donaueschingen (Schild innen quadriert, eine Blume; Helmzier 2 Rüssel), Nippenburg (2 Flügel im Schild; Helmzier Frau mit 2 Flügeln), Wigle von Winata (Schild in 3 Feldern schief geteilt; Helmzier ein Mann), Weytingen (nackter Arm; Helmzier ein Lamm), Sirgenstein (in einem Feld ein Vogel; Helmzier Hut mit Zipseln), Laubenberg (3 Laub; Helmzier 2 Flügel) und Hornstein

(Horn im Schild und als Helmzier). Die Linke des Engels hält das Wappen derer von Ehingen, ihm folgen die Wappen derer von Neuneck, Hainaringen (Schild 2 gekrenzte Rechen; Helmzier Löwe, welcher statt der Füße 2 Elefantentrüffel hat), Ow (Löwe im Schild; Helmzier ein zerbrochenes Rad), Nichtenberg (Löwe im Schild und als Helmzier), Bemberg = (Bebenurg k. Schönbach; Sch. 2 rothe Thürme mit Zinnen; Helmzier menschliche Figur mit 2 Flügeln), Wytingen und Ihlingen (gold. Fisch auf schwarzem Grund; Helmzier ein Mann ohne Arm. Nach einer Mittheilung von Maler Breitenbach kam nach Abgang der oberen Farben ein anderes Wappen zum Vorschein mit 2 rothen Rüsselhörnern auf silbernem Grund).

Außer den Wappen fesseln unsern Blick noch 10 knieende Figuren. Von links nach rechts gewahren wir 6 männliche Gestalten. Eine davon ist ein Geistlicher und lieft in einem Buche, die übrigen 5 erscheinen als Ritter, in den Händen den Rosenkranz und zu Füßen den Helm. Der letztere ist bei 4 Figuren Knappenhelm, während der am weitesten rechts knieende Ritter mit dem Neunecker Wappen den Ritterhelm zur Seite hat. Die weibliche Gruppe zeigt zwischen 2 Matronen 2 Jungfrauen; neben einer der Matronen erblicken wir das Ehingen'sche Wappen. Schade, daß die vielen Spruchbänder nur theilweise beschrieben sind und daß das Band des Geistlichen ganz leer ist, so daß wir von demselben gar nichts erfahren. Vielleicht hat das auf seinem Mantel angebrachte rothe Kreuz dieselbe Bedeutung, wie wenn es über seinem Kopfe angebracht wäre (Kreuzer, Bildnerbuch S. XXXIV.), so daß es anzeigen würde, der Geistliche sei zu der Zeit, wo das Bild aufgestellt wurde, schon gestorben gewesen.

Wir sind am Ende und scheiden von dem interessanten Bilde, der zünftige Alterthumsforscher aber mag noch lange vor demselben stehen bleiben und über die Räthsel nachdenken, welche dasselbe aufgibt, er mag untersuchen, wer die Stifter seien, und ob die 16 Wappen auf die Ahnen des Stifters oder je auf die 8 Ahnen des Stifters und die 8 Ahnen der Frau des Stifters hinweisen. Die An-

leitung des Damian Hartard von Hattstein dürfte gute Dienste dabei leisten.

Denkmäler christlicher Kunst im Osten.

2. Die Kirche auf Hela.

Von Danzig aus ist in einigen Stunden per Dampfer das Fischerstädtchen Hela zu erreichen, welches auf der Spitze der sechs Meilen langen Halkinsel gleichen Namens liegt. Einst sollte Hela eine mächtige Seestadt gewesen sein, so erzählt die Sage. Da versank eines Tages die Stadt mit ihren Einwohnern, Kirchen, Thürmen und Palästen auf den Grund des Meeres — noch jetzt ertönen von Zeit zu Zeit die Glocken der versunkenen Kirchen. Eine Kirche ist allerdings noch auf Hela zu sehen, die wirklich aus einer besseren Zeit stammen muß; davon zeugt der Bau und einige Kunstschätze, die er noch in seinen Mauern birgt. Die Kirche, jetzt lutherisch und unlängst renoviert, ist im gothischen Stil erbaut, etwa im 15. Jahrhundert, mit polygonem Chor, zwei Seitenschiffen, ohne Langhaus: auch das Gewölke fehlt und ist durch Holztäfelung ersetzt. Durch die modernisierende Renovierung ist dem Kirchlein das Ehrwürdige, Charakteristische genommen worden; es sollten auch bei der Restauration derselben viele Holzschnitzereien, Figuren u. u. barmherzig vernichtet und verbrannt worden sein. Das, was übrig geblieben, ist wenig, doch werthvoll genug. Vor allem bemerke ich mit Staunen über dem Hochaltar eine sehr gelungene Kopie des sogenannten „großen Ecce homo-Bildes“¹⁾ von Rembrandt. Das Bild ist auf Holz gemalt und besteht aus drei Tafeln, circa 2 Meter hoch, 1½ Meter breit; die Kopie ist außerordentlich sorgfältig ausgeführt, namentlich was den Gesichtsausdruck der Person anbelangt; der innere Kampf auf dem Gesicht des Pilatus, der fanatische Haß der vor ihm stehenden Juden, die milde Resignation des Heilandes, alles wußte der unbekannte Meister seinem Vorbilde genau nachzumachen; die Köpfe der leidenschaftlich bewegten Menge im Hintergrunde sind verwischt; das Bild bedarf einer Renovierung von berufener Hand.

Oberrhalb dieses werthvollen Bildes, welches, wie man mir sagte, mit 3000 Mark gegen Feuergefahr versichert ist, befindet sich ein Medaillon mit der Darstellung der Verklärung des Herrn nach Matäe I. Wie kommen diese Kunstwerke nach dem armen Fischerdorf? War Hela wirklich einst eine mächtige Seestadt? Diese Frage drängt sich noch mehr auf, wenn man über der Sakristieithür eine Kopie des „Abendmahlbildes“ von Lionardo da Vinci erblickt. Den Hintergrund der Scene bildet statt des perspektivischen Saales eine einfache dunkle Wand mit drei quadratischen Fenstern; es scheint, daß das Gemälde einmal übermalt respektive von ungeübten Händen „renovirt“ werden ist. Außer herrlichen Leuchtern aus Messing, von denen einer ganz besonders die Aufmerksamkeit auf sich lenkt: er stellt St. Georg im Kampfe mit dem Drachen dar, zierte die Kirche ein schöner Kronleuchter, ebenfalls aus Messing, wahrscheinlich holländische Arbeit (Amsterdam?) aus dem 17. Jahrhundert. Im rechten Seitenschiffe befindet sich ein mittelalterlicher Dreiflügelaltar, Holzschnitzerei aus dem 15. Jahrhundert, der dadurch auffällt, daß die Figur des hl. Andreas dreimal darin vorkommt und zwar einmal geschnitten und zweimal auf den Seitenschiffeln gemalt; dieser Altar ist die einzige Holzschnitzerei, die bei der Restauration der Kirche dem Untergange glücklicherweise entronnen ist. Ein altes Taufbecken aus Stein, das leider mit Cement überkleidet ist und ein steinernes Waschbecken, welches, in die Sakristeimauer eingemauert, mit einer Rinne, die nach dem Kirchhof mündet, versehen ist, beschließen die Reihe der Kunstdenkmäler in der Kirche des weltvergesenen Hela.

Wer die alte Kirche erbaut, wer diese Kunstschätze dort zusammengetragen, ist nicht zu erfahren. Haben die kühnen Seefahrer aus fremden Ländern die Schätze nach ihrem Vaterland gebracht, sind sie als Straubbeute den Fischern in die Hände gefallen, die damit ihr Gotteshaus schmückten? — Wer weiß es — immerhin bleiben sie inmitten dieses armen Fischerdorfes ein Genuß für den Kunstfreund, ein Räthsel für den Forscher.

v. Krzejsinski, Lic. theol.

¹⁾ Das Original ist eine Radirung.

Literatur.

Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst. Jahresausgabe 1896. Mit 12 Holiotafeln in Kupferdruck und Phototypie und 20 Abbildungen im Texte, ausgewählt durch die Juroren Professor G. Hauberrisser, Prof. Gabr. Seidl, Balth. Schmitt, H. M. Waderé, M. Feuerstein, Gebh. Fugel und Univ.-Professor Dr. Bach und Pfarrer Dögel. Nebst (24 S.) erläuterndem Text von Franz Festing, Pfarrer in Niederroth. In elegantem Umschlag M. 15.

Die immer mehr sich ausbreitende und bald 1200 Mitglieder, darunter fast den ganzen Episkopat Deutschlands, zählende Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst sendet bereits die vierte Jahresmappe in die kunstschaffende und kunstliebende Welt hinaus, reicher angefüllt als alle bisherigen Sendungen. Wir erhalten in diesem Jahrgange nämlich außer den 12 Vollblättern noch 20 Bilder im Texte. Architektur, Plastik und Malerei sind durch herrliche Blätter namhafter Meister vertreten. Den ersten Rang unter den der Baukunst gewidmeten Tafeln und Textbildern vindiciren wir unbedingt Tafel I mit der Seitenansicht der neuen St. Bennokirche in München nach den Plänen des Professors L. Romeis. Die Reproduktion dieser im ächten alten Geiste romanischer Baukunst hergestellten Kirche ist selbst ein Kunstwerk. Diesem großartigen Bane gegenüber zeigt Tafel V mit der Kirche der Töchter vom heiligen Erlöser in Würzburg nach den Plänen des Architekten Joh. Schmitz in Nürnberg, wie der wahre Künstler auch mit einfachen Mitteln durch klare Anordnung und geistvolle Ausgestaltung des Grund- und Aufrisses ein sowohl den realen Bedürfnissen entsprechendes als auch stimmungsvoll wirkendes Bauwerk zu schaffen vermag. Für Verhältnisse, wo mit den Geldmitteln zu sparen ist, haben wir zwei weitere Beispiele dieser Einfachheit und dennoch guten architektonischen Wirkung in den von dem Sigmaringer Architekten Theod. Lant entworfenen Plänen für die Filialkirche in Kaiserling und die Pfarrkirche in Stetten. Grund- und Aufriss zeigen sowohl den praktischen Mann als den durchgebildeten Künstler.

Zum erstenmale sehen wir in der diezjährigen Mappe auch den romanischen und gotischen Altarbau vertreten: den ersteren in dem Hochaltaraufsatz für die neue St. Bennokirche, dessen Entwurf von L. Romeis, dessen Bilder aber von Waderé stammen; ausgeführt wurde er in der Werkstätte des Rudolph Harrach in München. Die Bilder sind für ihre strenge Stilart trefflich modelliert, das Material des Altars ist sehr kostbar, doch zeigt der Entwurf in seiner Anlage nichts Besonderes und die dekorativen Elemente erscheinen in der Ausföhrung mehr protzig als künstlerisch schön. Noch einfacher in der Konstruktion ist der neue Marienaltar, ebenfalls für die St. Bennokirche, aber ausgezeichnet ausgestattet mit Bildern. Die

Hauptnisse enthält eine herrlich schöne Madonna mit dem Kinde, in Marmor ausgeführt von Balth. Schmitt; von demselben Meister sind die ebenso originell aufgefassen als hochkünstlerisch durchgeführten Reliefs an den Flügeln und in der Predella des Altars. Der gotische Entwurf zu einem Marienaltar von Theodor Schnell jun. in Ravensburg lehnt sich an die besten derartigen Muster des Mittelalters an. Uebrigens hätten wir dem von dem gleichen Meister ebenfalls der Jury vorgelegten Entwurfe zum jetzigen Krenzaltare in der Frauenkirche zu Ravensburg den Vorzug gegeben; er hat dem jungen Meister bei der letztjährigen schwäbischen Ausstellung in Stuttgart mit Recht die goldene Medaille eingetragen. Es dürfte sich darum die nächstjährige Mappe an einer größeren und vielleicht mit einzelnen Details versehenen Reproduktion dieses Altars durchaus nicht schämen; jeder, der den Standort des Wertes und sein Zweckbestimmung mit eigenen Augen sieht, wird erkennen, daß hier eine schwierige Aufgabe ebenso originell gelöst als künstlerisch durchgeföhrt ist.

Außer den erwähnten plastischen Werken nennen wir noch die auf Tafel VI so klar und scharf gekommene Abbildung eines Schreinreliefs zu einem Herz Jesu-Altar von Wilsbäner Thomas Buscher, das fast zu ängstlich symmetrisch angeordnet doch Gestalten voll Wahrheit und Leben vorsöhrt. Das gleiche gilt von den im Texte photographisch trefflich reproduzierten strengen Gestalten des Georg Albertshofer und den mehr an den alten Nürnberger Weistob sich anlehnenden Heiligengestalten Sankt Jacobus maj. und St. Martinus von dem Münchener Jacob Brandl.

Gerade die Hälfte der Vollblätter und fast auch die Hälfte der Bilder im Texte ist der Malerei gewidmet. Ist das Urtheil über die aufgenommenen Darstellungen aus der Architektur und Plastik, so weit wir es erfahren haben, fast ein einstimmig günstiges, so gehen die Ansichten über einzelne Ausnahmen aus der Malerei — d. h. über die Auffassungsweise der Originale, denn die Reproduktion aller Blätter und Bilder im Text ist eine äußerst korrekte und wahrhaft künstlerische — weit auseinander. Ein Artikel über einen Vortrag „Idealismus in der kirchlichen Kunst“ im „Weissfällischen Merkur“ beginnt mit den Worten: „Wie das neueste Jahreshft der Gesellschaft für christliche Kunst durch seinen Inhalt beweist, versucht der krassste Realismus sich bereits in die kirchliche Kunst einzudrängen.“ Man könnte nach diesen Worten glauben, als würde der ganze Inhalt der diezjährigen Mappe einem solchen Realismus hulldigen und als sähe die Gesellschaft in der getreuen Wiedergabe des in der Natur Gebotenen die höchste Aufgabe der Kunst. Allein dem widerspricht der bei weitem größte Theil der aufgenommenen Bilder; nur einigen Darstellungen hätten wir die Aufnahme in die Mappe versagt gewünscht. Die beiden Propheten von Leo Samberg er, namentlich der Prophet Ezechiel im Text, wie auch nicht minder die „Madonna“ von Schuster Waldan entsprechen wohl den wenigsten Mitgliedern des Vereins aus der

Laienwelt in der Kunst. Sie sollen zeigen, was ächte christliche Kunst ist? Besteht diese bloß in technischer Fertigkeit? Welchen Fortschritt in christlicher Kunstgenuss und Kunstliebe wird es aber dem Laien bringen, wenn er vielleicht wohl die Virtuosität in der vorgetragenen Technik anzuerkennen vermag, aber in dem dargestellten Gegenstände mehr eine Vogelschende denn einen heiligen Propheten erkennen will, und wenn er in einem mit „Madonna“ bezeichneten Bild mehr das Modell eines auf der breiten Landstraße aufgestellten Weibsbildes mit ihrem Busen sieht, als die heilige Gottesmutter! Möge die Jury in den folgenden Mappen solche Extravaganzen der Kunst unbarmherzig abweisen — schon im Interesse des Vereins! Es wäre überhaupt nach unserer Ansicht entschieden angezeigt, daß in die Jury mehr Kunstfreunde aufgenommen würden und daß ihre stimmberechtigte Zahl mindestens der der Künstler gleich wäre. Bloß zwei Kunstfreunde (Univ.-Professor Dr. Bach und Pfarrer Deyel) stehen sechs Künstlern gegenüber! Wie nahe liegt da die Gefahr, daß bei der Auswahl der aufzunehmenden Bilder die Technik präponderire und der geistige Inhalt und seine Auffassung als Nebenache behandelt wird!

Was die übrigen Aufnahmen aus dem Gebiete der Malerei anlangt, so ist anzuerkennen, daß wir ausgezeichneten Leistungen begegnen. Eine tiefere Auffassung liegt in den beiden Pietä-Bildern von Jos. Altheimer und H. Rüttgenz. Die Weihnachtsskulptur mit der Anbetung des Jesuskinde durch die heiligen drei Könige von Emanuel Walch ist ein herrliches Meisterwerk in Technik und geistiger Durchbildung, ebenso die im spätgotischen Sinne ausgeführte Gestalt des vom Engel gestärkten Elias von Adrian Wacker, deren schönes Original den Flügel eines Seitenaltars in der neuen Kirche zu Großschillingen schmückt. Daß wir auch heute noch Meister haben, die gleich Knoller und andern Koryphäen aus dem vorigen Jahrhundert die größten Kuppelgemälde in unübertroffener Technik und in der geistreichsten Weise auszuführen im Stande sind, zeigt das „Weltgericht“ von Waldemar Kolmsperger, unbedingt einem der bedeutendsten Meister, der in dieser Mappe vertreten ist. Schließlich noch die Bemerkung, daß der Jahresbeitrag für Mitglieder der Gesellschaft 10 Mark beträgt und sie dafür die Mappe gratis erhalten. Anmeldungen zur Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst sind an deren Geschäftsstelle: Buchhandlung Herder u. Co. in München zu richten. -t-

Katechismus der Baustile oder Lehre der architektonischen Stilarten von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart, nebst einer Erklärung der im Werke vorkommenden Kunstausdrücke von Dr. Eduard Freiherrn von Sacken. Zwölfte Auflage mit 103 Abbildungen; eingebunden 2 M. Verlag von J. F. Weber in Leipzig. Es ist ein neuer Beweis für die Brauchbarkeit der im Weberschen Verlag erscheinenden Katechismen, daß der Katechismus der Baustile nun schon in zwölfter Auflage vorliegt. Da in

ihm die Eigenthümlichkeiten und Gesetze der verschiedenen Baustile und ihre Geschichte kurz und allgemein verständlich an der Hand vieler trefflicher Abbildungen dargestellt sind, ist er ein unentbehrlicher Führer und Ratgeber für Bauleute, Kunstschreiner, Steinmetzen geworden. Von ihm haben gar manche derselben Anleitung empfangen, um stillgerecht und stillrein zu arbeiten. Aber auch wer theoretisch das weite Gebiet der Baustile kennen lernen will — und wer dürfte heutzutage auf diesem Gebiet völlig fremd sein? — wird aus diesem handlichen Büchlein auf leichte und angenehme Weise die Vorkenntnisse schöpfen, die ihn befähigen, mit Frucht und Genuß in das Studium größerer kunstgeschichtlicher Werke, oder auch in die Betrachtung der Denkmale einzelner Länder einzugehen. Der Nutzen, den unser „Katechismus der Baustile“ in den breitesten Schichten gestiftet hat und noch ferner zu stiften berufen ist, steht daher sicher im umgekehrten Verhältniß zu seinem bescheidenen Umfang. „Durch den Sinn für die bildende Kunst — so spricht sich schon eine Einladungsschrift der Polytechnischen Schule in Stuttgart aus dem Jahr 1848 über die Wichtigkeit der Architektur für die geistige Bildung aus — durch den Sinn für die bildende Kunst überhaupt wird die Sittlichkeit des Volkes veredelt; durch Geschmack an der Baustile insbesondere würde nicht nur manches ehrwürdige Gebäude von künstlerischem oder doch kunstgeschichtlichem Werthe, das den materiellen Interessen der Gegenwart weichen muß, für die Zukunft erhalten, sondern auch neuentstehende Gebäude bis zum einfachen Wohnhause herab würden in einem besseren Geschmack ausgeführt werden. Rohheiten, welche so häufig von muthwilliger oder böshafter Hand an den edelsten Werken der Baustile verübt werden, müßten verschwinden, wenn der Sinn für die Baustile allgemeiner im Volke verbreitet wäre. Für den Gebildeten gewährt das Studium der Baustile, namentlich der Geschichte derselben einen hohen Genuß, welcher ihm die darauf verwendete Mühe mit doppelten Zinsen belohnt. Kame auch nie ein Fall der praktischen Anwendung der erworbenen Kenntnisse vor, so wird der Gebildete doch mit einem ganz andern Interesse ein in edlem Stil ausgeführtes Bauwerk betrachten, wenn er sich Rechenschaft von den Gesetzen zu geben weiß, nach welchen dasselbe so und nicht anders ausgeführt worden.“ — Damals hätte man nur eine Stilkunde haben sollen, wie die vorliegende, und zahllose Kunstwerke wären unzerstört geblieben, unverbesserliche Mißgriffe verhütet worden!

Annoncen.

Marienstatue

mit Kind, auf der Stuttgarter Ausstellung mit der silbernen Medaille ausgezeichnet, 1,70 m hoch, ist billig zu haben bei

Horb.

Bildhauer Treins.

Hierzu als Kunstbeilage: a) 4 Heiligenfiguren; b. das Wappenbild in Kondorf.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Stadtpfarrer Keppler in Freudenstadt.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins,
für denselben: der Vorstand Pfarrer Degel in St. Christina-Ravensburg.

Mr. 3.

1897.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.05 durch die württembergischen (M. 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirk), M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, h. 1.27 in Oesterreich, Frsch. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einsendung des Betrags direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

Ein Gang durch restaurirte Kirchen.

Von Pfarrer Degel in St. Christina.

(Fortsetzung.)

Wir kehren vom Gebhardsberge bei Bregenz wieder in unsere Diözese zurück und betreten eine neu restaurirte Kirche in unserer nächsten Nachbarschaft, nämlich die Pfarrkirche zu

6. Gornhofen bei Ravensburg.

Das Schiff der Kirche in Gornhofen wurde von der Abtei Weissenau aus im Jahre 1728 erbaut und 1746 das Gotteshaus eingeweiht. Der ursprünglich niedrigere, mit kleinen, einfachen, spitzbogigen Fenstern versehene Chor stammt aus dem Mittelalter und war früher wohl eine Kapelle. Das noch ältere Untergeschoß des Thurmes hat die architektonische Eigenthümlichkeit, daß eine gewundene Treppe, die in der Mauer ausgespart ist, in das zweite Thurmgewölb führt. Bis in die dreißiger Jahre bestand der Plafond des Schiffes aus einer Bretterdecke und wurde die Kirche 1847 und 1870 ausgemalt und der Bodenbelag aus Ziegelpfannen durch einen solchen aus Sandsteinen ersetzt. Ausgenommen, daß 1847 der zopfige, künstlerisch werthlose Hochaltar für 335 Gulden frisch gefast und vergolbet wurde, und daß später in die Fenster des Chores zwei Glasgemälde eingesetzt wurden, geschah bezüglich der inneren Dekoration nichts weiter, und es rief nach und nach der traurige Zustand des Innern der Kirche von selbst in der Gemeinde den Wunsch nach durchgreifender Renovation wach. Eine, von meinem leider so früh verstorbenen Nachbar Pfarrer Knoblauch veranstaltete Sammlung freiwilliger Gaben erzielte in der kleinen Gemeinde die schöne Summe von rund 12 000 Mark, wofür nach Beschluß des

Genehmigung zunächst die Ausmalung der Kirche, die Anschaffung eines neuen Hochaltars und einer neuen Orgel, desgleichen einer neuen Kanzel und Kommunionbank bewerkstelligt wurde.

Was zunächst die Ausmalung der Kirche anlangt, so wurde Maler Viktor Mezger von Ellwangen mit der Fertigung eines Entwurfes betraut und nach Genehmigung desselben auch mit der Ausführung der Arbeit beauftragt. Nach Aufstellung eines Gerüstes, wozu die Pfarrgemeinde auch noch die Bretter und Stangen gratis lieferte und nach Ausschreibung und Ausbesserung der Wände wurde mit der dekorativen Ausmalung begonnen. Die Sockelpartien erhielten einen einfachen, dunkelbraunen Ton, der durch eine Bordüre von dem gelblichen Wandtone abgetrennt ist. Die Einförmigkeit des Tones ist oben durch große, ornamentirte Rundbögen unterbrochen, welche sich um die Fensterbögen ziehen. Die Decke des Schiffes sollte figurale Malerei aufnehmen und zwar die fünf Geheimnisse des glorreichen Rosenkranzes, weshalb deren dekorative Ausschmückung eine solche Einteilung erhalten mußte, daß sie als Umrahmung für die einzelnen Darstellungen dienen konnte. Es ist diese Aufgabe auch schön durchgeführt worden und die Ornamente sind hier ebenso harmonisch in der Farbe als korrekt in der Zeichnung gehalten. Die Bilder selbst, Kopien nach guten Meistern, können und werden keinen Anspruch auf Kunstwerke im eigentlichen Sinne des Wortes machen wollen, da um den, für die ganze dekorative und figurale Ausmalung der Kirche zur Verfügung gestandene Preis (3000 Mark) ein solches auch nicht verlangt werden konnte. Doch hätte auch diese niedrige Summe eine korrektore Zeichnung in dieser oder jener

Figur nicht ausgeschlossen. Am besten hat uns das Deckengemälde im Chor der Kirche gefallen, das darstellt, wie die hl. Walburga, die Hauptpatronin der Kirche, kleinen Mädchen Unterricht erteilt.

Die Hauptzierde des Chores und überhaupt der ganzen Kirche ist der neue Hochaltar, aus Eichenholz im Renaissancestile ausgeführt. Wenn bei Kirchenrestaurationen unkünstlerische, schlechte und der Renovierung nicht mehr werthe Einrichtungsgegenstände entfernt werden sollen, ist es gewöhnlich der zopfige Hochaltar, dessen Entfernung den meisten Widerspruch findet, und zwar ist es nicht so fast die Pietät, die sich gegen seine Entfernung sträubt, oder der Umstand, daß die Gemeinde ihn für ein Kunstwerk ansieht, als vielmehr einzig und allein seine Größe, die den Leuten imponirt, das stolze Bewußtsein, den „höchsten“ Altar zu haben. Diese fürchterlichen Zopfkolosse, selbst in verhältnißmäßig kleinen Kirchen, machen dann immer zur Bedingung ihres Abganges einen möglichst „hohen“ Nachfolger. Diesem Wunsche mußte auch in Gornhofen Rechnung getragen werden, und war es die Aufgabe des Altarbauers, ein Werk zu liefern, das einerseits dem Willen der Stifter in dieser Hinsicht nachkam, anderseits aber auch den Anforderungen der christlichen Kunst entsprach, namentlich dahin, daß bei aller Höhe und Größe des Baues doch der Tabernakel zur gebührenden Geltung komme. Es wurde vom Stiftungsrathe Bildhauer Moriz Schlachter in Ravensburg mit der Anfertigung einer Skizze und auch deren Ausführung betraut. Der Altar zeigt in seinem Aufbaue einen doppelten Tabernakel, wovon der untere von zwei kleinen Nischen mit Reliefs flankirt ist. Diese Reliefs enthalten vier Engel mit Harfe, Kreuz, Aehren und Rauchfaß, sie sinnbilden das heilige Messopfer, als Lob-, Sühn-, Dank- und Bittopfer. Der Hauptbau hat eine größere, tiefe Nische, welche eine plastische Gruppe von bedeutender künstlerischer Leistung aufgenommen hat. In der Mitte steht in würdevoller, erhabener Auffassung der göttliche Heiland als Herz-Jesu-Bild und breitet seine Hände aus, zur Verehrung einladend; zu beiden Seiten sehen wir die Heiligen Norbertus mit der Monstranz und Kon-

radus mit Kelch und Spinne, ersteren zur Erinnerung an den einstigen Zusammenhang der Kirche von Gornhofen mit dem Kloster Weissenau, letzteren als Patron der einstigen Diözese Konstanz; im Vordergrund kniet die Kirchenpatronin hl. Walburga mit den Oelfläschchen und ihr gegenüber, das göttliche Herz-Jesu anbetend, Papst Leo XIII. Sämmtliche Gestalten sind tüchtig durchmodellirt und zeigen eine eigene selbständige Auffassung; man sieht auf den ersten Blick, daß man hier keine bloße Schablonenheilige vor sich hat, wie sie zu Duzenden aus den Fabrikateliers — man könnte sagen Heiligenfabriken — hervorgehen. Die Fassung ist durchgehend eine feine und reiche, nur scheint uns in der Anwendung der Vergoldung des Gutes etwas zu viel geschehen zu sein, indem die breiten, glanzvergoldeten Säume in Verbindung mit den vergoldeten Ornamenten oberhalb der Nische eine zu lebhafter, fast unruhige Wirkung verursachen. Doch wird sich das mit der Zeit von selbst mildern und thut der herrlichen Gruppe als solcher, als einem hervorragenden, plastischen Kunstwerke, keinen Eintrag. Wir stehen nicht an, dieses Werk der Plastik als eines der bedeutendsten Kunstwerke dieses Genres in unserer Gegend hervorzuheben. An den beiden Außenseiten von der Hauptnische stehen die ebenfalls gut durchgearbeiteten Statuen der heiligen Apostelsfürsten Petrus und Paulus und oben schließt ein kleiner Aufsatz mit dem Brustbild von Gott Vater das Ganze ab. Die Kanzel mit den vier Evangelisten, sowie die Kommunionbank, beide in Harmonie mit dem Hochaltar ebenfalls aus Eichenholz, stammen vom gleichen Meister. Nachdem noch eine neue Orgel (4000 Mark) mit zwei Manualen und vierzehn Registern von den Gebr. Späth in Ennetach aufgestellt ist, fehlen nur noch die beiden Seitenaltäre. Möge es dem neuen Pfarrherrn Nigger gelingen, durch Anschaffung derselben das Ganze bald zu einem schönen, harmonischen Abschluß zu bringen.

7. Mtsch Hansen, Dekanats Saulgan.

„Württemberg's kirchliche Kunstalterthümer“ von Prof. Dr. Keppeler haben über die Kirche vom ehemaligen Sitze des Landkomthurs der Deutschordensballei St-

faß und Burgund, Altshausen, nur die kurze Bemerkung: „kath. K. St. Michael 1413, vollst. verändert 1612; einschiffig mit Querhaus, innen mit schlechten Stuccaturen und Gemälden ausgestattet; Seitenkap. von 1630.“

Nachdem die schon ihren Dimensionen nach nicht unbedeutende Kirche in den letzten beiden Jahren einer durchgehenden und gründlichen Renovation unterworfen worden, erscheint sie uns um so mehr einer eingehenderen Besprechung in hohem Grade werth zu sein.

Wie aus im Pfarrarchiv noch vorhandenen Bauaccorden und Rechnungen, die sich auf spätere Bauveränderungen beziehen, schließen läßt, hatte die Kirche ursprünglich drei Schiffe, die durch je sechs Pfeiler oder Säulen gebildet wurden, war also wohl unzweifelhaft eine gothische Basilika. Im Jahre 1630 wurde unter dem Landkomthur von Stein in das linke Seitenschiff der Kirche eine Grufkapelle der Deutschherren eingebaut; ob aber auch damals schon eine korrespondirende Seitenkapelle an der rechten Seite der Kirche erbaut wurde, ist fraglich. Ob nun durch diesen Einbau der Seitenkapellen oder durch andere Ursachen die Kirche baufällig wurde, oder ob, was wahrscheinlicher ist, auch die Deutschherren dem modernen Zuge der Zeit bezüglich der Architektur folgen wollten, es erfolgte, was das Schiff anlangt, in den Jahren 1748—1750 ein gänzlicher Umbau der Kirche im Geschmacke der damaligen Zeit. Es wurden nämlich die Gewölbe der drei Schiffe nebst den sie tragenden Pfeilern (sechs auf jeder Seite) vollständig abgetragen. Nur die Westfassade und die Mauern der Seitenschiffe sind stehen geblieben. Diese Umfassungsmauern wurden aber nach eben so weit ergänzt, daß ihre Höhe bis an das Hauptgebälke wenigstens 46 Fuß im Licht betragen sollte, zu dem ausgesprochenen Zweck, damit zwei Emporen über einander in die Kirche eingefügt werden könnten. Bei diesem Umbau wurde, wie es im Bauaccord heißt, „ein blindes Gewölbe mit Gips mit wenig aber doch guter und dauerhafter Stuccatur hergestellt; auch eine wohlauständige Quadratur gefertigt, damit in den Füllungen die von gnädigster Herrschaft verlangte Fresco-

malerei ausgeführt werden könne“. Dieser fast förmliche Neubau der Kirche geschah unter dem Landkomthur Philipp Graf von Froberg, und findet sich als ausführende Baumeister Johann Kaspar Vagnato ¹⁾ in den Rechnungen verzeichnet. Der Chor der Kirche blieb, was die Hauptmasse der Architektur anlangt, bestehen, es wurde nur, wie außen noch sichtbar, das gothische Fenster hinter dem Hochaltar zugemauert, die übrigen Fenster wurden in die Form gebracht, wie wir sie jetzt vor uns haben, auch wurde der Chorbogen verbreitert und in Folge dessen höher geführt.

So blieb das architektonische Bild der Kirche unverändert bis auf unsere Tage, und nur eine innere Renovation, die mit dem Jahre 1864 begann und 1870 vollendet wurde, sollte dem Gotteshause ein würdigeres Aussehen geben. Es wurden damals 12 000 Gulden aufgewendet und der Altarbauer und Bildhauer Meintel in Horb schenkte sich nicht, obgleich solches nicht in „sein Fach“ einschlug, die Kirche anzumalen und selbst die zahlreichen Fresken der Kirche einer „gründlichen und stilgerechten Renovation“ zu unter-

¹⁾ Er unterschreibt in den Baurechnungen immer Vagnato. Weiteres über ihn: „Kunsthandwerker früherer Zeiten in und aus Schwaben.“ Von Amtsrichter a. D. P. Bedt in unserm „Archiv“ 1892 S. 91. Außerdem hatte Herr Amtsrichter Bedt die Güte, n. a. uns noch folgende Mittheilungen zu machen: Die Familie von Vagnato in Schwaben stammt aus Como, am See gleichen Namens und kam zu Beginn des 18. Jahrhunderts zu uns. Johann Caspar Vagnato war deutschordenslicher Baudirektor der Landkommende Altshausen. Außer Bauten in Altshausen hat er auch die Renovation des Schloßchens in Libenau ausgeführt und für das Kloster Salem (Abt Anselm II.) ein Modell zu einem hölzernen Kirchturm gefertigt, mit dessen Bau 1755 begonnen wurde. Er starb im Jahre 1757 auf der Insel Meinau und wurde auch dort begraben. Sein Sohn Franziskus Antonius Vagnato war Rath, Baudirektor der Landkommende Altshausen, Kastentmann in Ravensburg. Er war im Jahre 1732 in Altshausen geboren und ist, laut einer Gedenktafel in der Friedhofskapelle, daselbst am 17. Juni 1810 gestorben. Er baute in Altshausen eine Reihe von hübschen aber fast ganz gleichförmigen Wohnhäusern für deutschordensliche Beamte an der Straße nach Ebersbach-Mulendorf, so das jetzige Schulhaus, das nachmalige Fürstenhaus. Er war der Großvater des leghin verstorbenen Professors v. Vagnato in Chingen.

werfen. Einzelne Gemälde wurden von ihm fast ganz und in der unverständlichsten Weise übermalt. Dazu kam, daß trotz dieser „Renovation“ das Dach der Kirche nur schlecht unterhalten und Schnee und Regen der Eintritt gestattet war. Die Folge war, daß sich nicht nur neue Risse und Wasserflecken an den Decken zeigten, sondern daß vom mittleren Hauptgemälde im Langhause sogar ein gewaltiges Stück herunterfiel, andere Theile aber los wurden und jeden Tag herunterzufallen drohten.

Eine neue Restauration war daher dringend geboten, und es ist das Verdienst des neuen Pfarrherrn Schäfer, daß er alsbald nach Antritt seines Amtes im Jahre 1895 schon eine solche einleitete. Man schritt zuerst an die Untersuchung der Gipsdecke und fand, daß von dem 13 Meter langen und 9 Meter breiten Hauptbilde kaum noch der dritte Theil erhalten werden könne, da schon von Anfang an die Art und Weise der Verzierung des Plafonds eine mangelhafte war. Diejenigen Stellen an der Decke, welche noch halbar schienen, aber für später ein Herunterfallen befürchten ließen, wurden mittelst Holzschrauben, deren Köpfe kleine, runde Blechstücke bilden, befestigt, also gleichsam angenagelt, und es mußten, um für alle Zukunft volle Sicherheit zu haben, gegen 3000 solcher Holzschrauben in die Gipsdecke hineingetrieben werden. Diese Arbeiten führte Gipfermeister und Stuccateur Benkelmann von Saalgau aus, und betrugen die Kosten für sämmtliche Gipsarbeiten 1200 Mark.

Was nun die eigentliche Restauration, d. h. die Ausmalung der Kirche und die Renovierung der Fresken betrifft, so wurden diese Arbeiten dem Maler Viktor Mezger in Ellwangen übertragen, der im Sommer 1895 zunächst das Schiff der Kirche fertigstellte. Es sind in den letzten Jahren der Frage der Ausmalung unserer Kirchen einflüßliche Erörterungen gewidmet worden¹⁾ und kamen hierbei besonders drei Arten der Bemalung zur Sprache. Bei einem Theile der restaurirten Kirchen bestehe die ganze Bemalung

in der Ueberflüchtung der Decke mit Kalkmilch, der Wände mit einem schmutzig grauen, grünen oder gelben Steinton, des Sockels mit dunkelgrauem, dunkelblauem oder dunkelbraunem Tone. Ein anderer Theil der restaurirten Kirchen sei nur mit halben Farbtönen bemalt und werde dieser Art der Bemalung von den meisten Gebildeten aus dem Geistlichen- und Laienstand, auch von den meisten Halbgebildeten das Wort geredet. Es entsprächen überhaupt diese beiden genannten Arten von Bemalung der Kirchen in halben Tönen und Farblosigkeit so ganz der Halbheit und Charakterlosigkeit im täglichen Leben. Nur eine dritte Art von Bemalung der Kirchen, eine solche mit vollen, satten oder ganzen Farben sei die allein richtige, die allein für ein Gotteshaus geziemende, und es wird diese Art der Polychromie nicht bloß für die romanischen und gothischen Bauwerke, sondern auch für den Barock-, Rococo- und Kopfstil gefordert. Man braucht nun nicht zu den Farbscheuen zu gehören, zu denjenigen, die „sich aus Vorurtheil gegen die Polychromie und aus mangelnder Selbständigkeit des Geschmacks in die Schönheitsbegeisterung für die halben Farben hineinstudirt haben“, so sagt doch schon ein normal gebildetes Kunstgefühl, wo immer ein solches vorhanden ist, daß die extravaganteren Formen der Spätstile doch nicht in gleicher Weise malerisch behandelt werden können, wie die monumentalen, charaktervollen Bauformen des romanischen und gothischen Stiles. Es hieße den ganzen Charakter dieser Spätarchitektur trügerischer Weise verändern wollen, wenn man hier mit einem vollen Blau, Roth oder Grün hantiren würde. Oder sollten etwa die vollen Farben den Zweck erreichen, den schon vom Baumeister übermäßig stark angewendeten Gliederungen des Kopfes, den langgewundenen Schnörkeln und willkürlich verzerrten Figuren, den phantastischen Frucht- und Blumengewinden und all den anderen Uebertreibungen einen monumentalen Charakter aufzudrücken? Das Gegentheil würde erreicht: Das Phantastische würde ins Unsinntige gesteigert. Hat es ja schon die Renaissance gefühlt, daß ihre Architektur eine andere polychrome Behandlung erheische, als die romanische und

¹⁾ Kuhn, Ueber die Bemalung der Kirchen. Würzburg 1893. Vergl. hierzu: „Archiv“ 1894 S. 17 ff

gotthische Kunstperiode. Was soll es dann vollends für einen Zweck haben, selbst die Stuccaturen mit vollen Farben zu bemalen? Das hieße, den Charakter des Stucces einfach vernichten. Wozu dann die oft mit unsäglichen Mühen und Kosten hergestellten plastischen Erhöhungen, wenn man sie durch volle Farben wieder tot schlägt, d. h. die Wirkung hervorbringt, als haben wir nur gemalte, nicht plastische Ornamente vor uns?

Nach diesen falschen Grundsätzen ist man in Althausen nicht vorgegangen. Die Kirche ist in einer Weise renovirt worden, wie wir uns einen Spätstil malerisch behandelt denken und der Maler hat es verstanden, das Gotteshaus so polychrom auszukleiden, daß es jedes künstlerisch geübte Auge befriedigen und auf jeden Kirchenbesucher einen würdigen und erfreulichen Eindruck machen wird. Die Sockel haben kräftigen rothbraunen Oelfarbanstrich, während der Hauptton, der durch die ganze Schiffswandung geht, ein gedämpftes Gelb ist, von dem die leicht abgetönten Stuccaturen sich wirkungsvoll abheben. Die große Hohlkehle vermittelt durch ihren stärkeren, graulich gelben Ton den Uebergang zu dem reich mit Bildern versehenen Plafond. Ebenso abwechselungreich und doch harmonisch einig sind die beiden Seitenkapellen behandelt. Das Schiff ist nicht reich an Stuccaturnamenten, und waren hier große Flächen mit Farbenmön zu streichen, die deshalb mit Recht in kräftigerer Scala vor uns treten als die im Chöre, wo weit mehr ein massiger, schon dem wilderen Kopf angehörnder Stuck angebracht ist. Letzterer wurde überall, wo er überhaupt polychrom behandelt wurde, nur mit ganz leichten, lustigen Farbenmön überzogen, an mehr erhöhten Theilen mit Gold aufgesetzt und hat so seinen Charakter als plastische Dekoration behalten.

Es wurde dem Maler Mezger auch die schwierige und heikle Aufgabe zu Theil, die vielen verdorbenen Fresken zu reinigen und zu ergänzen, und er hat sich dieser Aufgabe, wie wir uns während seiner Arbeit auf dem Gerüste selbst überzeugen konnten, mit ebenso großer Sorgfalt als Geschicklichkeit unterzogen. Die Fresken selbst sind ursprünglich laut einer Inschrift

an dem Hauptbilde von einem Maler Appiani gefertigt. Nun gibt es aber zwei Künstler dieses Namens: Francesco Appiani, geb. 1702 zu Ancona, gest. 1792 zu Perugia, malte besonders in den Kirchen letzterer Stadt, aber auch viel für England. Berühmter und bekannter ist Andrea Appiani, geb. 1754 zu Mailand, gest. 1818, der Hofmaler Napoleons, ein viel gesuchter Künstler, von dem man auch in Deutschland Freskomalereien sieht, so u. a. 28 Deckenbilder in der Peterskirche zu Mainz. Die berühmtesten Kupferstecher jener Zeit haben nach seinen Bildern gestochen. Ich glaube, daß von diesem Andrea Appiani auch die Fresken am Plafond des Schiffes in der Kirche zu Althausen sind. Nach dem „Accord, welcher auf Sr. Excellenz Hochwürdig Gnädigen Herrschaft zc. gnädigen Befehl, über die allhiefige Pfarr-Kirchen bei Hochlöbl. Landcommenden Althausen fürgenommen und auf nachgesetzte Art ausgefertigt werden solle“, sollte nämlich der Baumeister Bagnato für 3800 Gulden sammt dem alten Material nicht nur den ganzen Bau selbst, sondern auch die Ausstatung der Kirche mit Stuccaturen und den Malereien übernehmen. Während nun aber über alle Arbeiten und Ausführungen Rechnungsbelege, vom Baumeister Bagnato und vom Grafen von Froberg unterzeichnet, vorhanden sind, fehlen solche über die ausgeführten Fresken. Es scheinen also diese nicht unter Joh. Kaspar Bagnato, sondern wohl später, also wohl unzweifelhaft von Andrea Appiani ausgeführt worden zu sein. Nur in einem von Froberg und Bagnato unterzeichneten „Verzeichnuß derjenigen Kosten, welche bey Erbauung der neuen Cappellen an der Allhiefigen Pfarr-Kirchen, Sich in folgenden Materiallien als arbeits Kosten belossen, wie folgt“, heißt es: „Der mahler vor daß hierinnen befindliche große feldt, nebst denen kleineren haben mich gekostet, Sambt farben — 38 Gulden.“ Es scheinen mir auch die Gemälde in den beiden Kapellen wie die am Plafond des Chores von anderer Hand zu sein.

Was nun die einzelnen Darstellungen betrifft, so zeigt das Mittel- und Hauptbild am Plafond des Schiffes die Himmelfahrt Mariens. Es mußte fast vollständig

neu hergestellt werden, da die oberen Gruppen mit der heiligen Jungfrau und den sie umgebenden Engeln heruntergefallen, von dem unteren Theile aber mit den am leeren Grabe stehenden Apostelgestalten nur noch einige Figuren erhalten waren. Diesem mächtig großen Bilde reiht sich zunächst am Chorbogen die Darstellung der heiligsten Dreieinigkeit und über der Orgelempore die von musizirenden Engeln an. An der Stirnwand des Chorbogens über den beiden Seitenaltären sieht man „Mariä Verkündigung“ und zwar links die heilige Jungfrau, rechts den Engel. An den vier Ecken der Plafonddecke sind eintönig blau in blau die vier Evangelisten angebracht und zwar in ziemlich schwunghafter, flotter Zeichnung. Am besten erhalten und auch am interessantesten in ihrer Art sind die vier trefflichen Kompositionen am Plafond des Schiffes, welche Darstellungen aus der Geschichte des Deutschordens enthalten, nämlich die Verleihung der Wappenprivilegien des Ordens. Sie sind ebenfalls eintönig gemalt und zwar gelb in gelb, haben aber mit Gold aufgesetzte Konturen, welche den Darstellungen eine eigenthümliche Lebendigkeit und Frische geben. Die erste Komposition, vorne links, zeigt, wie der Papst den Deutschherren das Privilegium ertheilt, das schwarze Kreuz im weißen Felde als Wappen zu tragen. Das diesem gegenüberliegende Feld hat die Darstellung, wie König Heinrich von Jerusalem dem Deutschorden das Recht einräumt, das schwarze Kreuz mit Gold zu umranden. Auf dem folgenden dritten Bilde auf der gleichen Seite sieht man, wie Kaiser Friedrich II. dem Orden das Privilegium ertheilt, den Reichsadler als Herzschild im Wappen führen zu dürfen. Das letzte Feld endlich zeigt den König Ludwig den Heiligen, wie er dem Deutschorden das Recht verleiht, die goldene Lilie in den vier Balken dem Wappenkreuze einzufügen zu dürfen. In den Mitten der breiten Hohlkehle, welche den Plafond von den Seitenwänden des Schiffes trennt, sind zwei Martyrerszenen als Tonbilder rot in rot gemalt, wovon die eine Scene dem gräßlichen Martyrium des heiligen Bischofs Erasmus gleicht; es wird aber wohl das Martyrium zweier Ordensmitglieder dargestellt sein, das diese — nach der Umgebung zu schließen — im Morgen-

lande erduldeten. In der Kapelle der linken Seite sieht man oben die Auferstehung Christi und zwei allegorische Bilder „Glaube“ und „Hoffnung“, in der rechten Kapelle den zwölfjährigen Jesus im Tempel und die Allegorien „Klugheit“ und „Starkmuth“.

Im Frühjahr 1896 wurde die Restauration der Kirche fortgesetzt und zunächst das ganze Schiff mit neuen Fenstern versehen. Es wurden dazu, was für Barock- und Rococokirchen besonders zu empfehlen ist, sogenannte gezeichnete Antikgläser verwendet, ein sehr starkes Glas, welches das vollständige Licht durchläßt und also vor jeder Verdunkelung schützt, ein Umstand, der, abgesehen von allen andern, für richtige architektonische und malerische Wirkung der Spästile unerläßlich ist. Mit Ausnahme der beiden Fenster in den Seitenkapellen wurde von eigentlicher Glasmalerei abgesehen und nur dem Stile der Kirche entsprechend und von Maler Mezger entworfene Vorbüden schmücken die sonst eintönigen Fenster. Die Seitenkapellen haben je ein Medaillon mit einem Brustbild, rechts St. Michael als Kirchenpatron, links St. Johannes von Nepomuk, weil nach einer Urkunde zur Zeit des Deutschordens für jene Kapelle ein Altar zu Ehren dieses Heiligen geplant war und weil diese Kapelle die Beichtkapelle ist. Die Fenster, alle trefflich und solid gearbeitet und auch tüchtig in den beiden Medaillons, wurden in der Glasmalerei von Schell zu Offenburg hergestellt und von Glasermeister Fuchs in Saulgau zusammengestellt und eingesetzt. Die Kosten sämtlicher Fenster betrugen 3080 Mark, ein großes Fenster im Schiff kam auf 170 Mark, ein Medaillonfenster in der Seitenkapelle auf 420 Mark.

Nachdem die Fenster eingesetzt waren, wurde mit der Restauration des Chores begonnen, der in seinen Farbentönen etwas heller gehalten wurde als das Schiff. Die Stuccaturen, wohl aus späterer Zeit als die im Schiff und auch zahlreicher, aber plumper angelegt, wurden durch etwas reichere Vergoldung gehoben und so besser mit dem Ganzen in Harmonie gebracht. Das mächtig große Plafondgemälde des Chores, 16 Meter lang und 9 Meter breit, das die Immaculata darstellt, wie sie von den fünf Erdtheilen verehrt wird, wurde gereinigt und das

Fehlende an ihm ergänzt. Das hinter dem Hochaltar befindliche Freskogemälde, St Michaels Kampf mit dem Satan, wurde bei der vorigen Restauration (1870) durch ein künstlerisch werthloses Delgemälde auf Leinwand verdeckt, jetzt aber wieder frei gemacht und restaurirt. Der Hochaltar selbst harret noch der Renovation; er besteht aus Stuckmarmor und zeigt verschiedene Farbentöne. Wenn er einmal (mit 9 Steinen!) richtig geschliffen ist, wird er einen prächtigen Glanz entfalten, wie auch die Rückwand und die zwei Postamente für die leuchtertragenden Engel, die ebenfalls aus schönem Stuckmarmor hergestellt sind.

Nur noch Einiges über die vielen Wappen in der Kirche! An der Stirnwand des Chorbogens sieht man drei große Wappen aus Stuccatur hergestellt. Das mittlere Wappen hat in seinem Herzschilde das Wappen des Hochmeisters, um welches herum die Wappen der verschiedenen Besitzungen der Balley sich befinden; rechts davon ist das Wappen des Landkomturs Froberg, unter welchem die Kirche umgebaut wurde, links das einfache Ordenswappen. In dem oben genannten „Accord“ heißt es: „Der Chorbogen auf der Langhauspfeiler sollte eine Einfassung bekommen, und dann oben in der Mitte das Hochdeutsche-Meisterische, Einerseits das Preussische (gemeint ist das einfache Ordenswappen) und andererseits das Landt-Commenthurische Wappen mit unterschiedlicher Kriegs-Armatur verzieret werden.“ Rechts vom Hochaltar sieht man das Wappen des Landkomturs von Königsegg, links wieder die Balleywappen. Eine große Anzahl von Wappen sind in der Gruftkapelle angebracht; sie sind sämmtlich aus grauem Solenhoferstein gemeißelt und waren bisher ohne heraldische Farben. Links an der Chorbauwand endlich hängt eine große Holztafel, welche die Wappen sämmtlicher Landkomtursen der Deutschordensballey Elsaß und Burgund gemalt enthält. Ein geistlicher Philologe der Neuzeit hat dem ehrenden Gedächtniß der einstigen Inhaber dieser Wappen folgende Verse beischreiben lassen:

„Ordinis Teutonici quondam nobilissimum decus,

Pallio clari albo cum signo crucis atro.

Solamen miseris, at infidelibus terror
Vos meruistis almam, duplicem hic palmam.
(Ehemals des deutschen Ordens Zier, hoch-
edle Söhne,

Glänzend in weißem Gewand, mit schwarz
durchwobenem Kreuze,
Engel des Trostes den Kranken, den Bequern
(Türken und Wenden) ein panischer
Schrecken,
Habt ihr hienieden zweifach die Ehrenpalme
verdient).“

(Fortsetzung folgt.)

Ueber Gemälde-Restaurationen.

Die tägliche Erfahrung lehrt uns, daß in Sachen der Gemälde-Restaurationen leider vielfach noch eine sehr laze Praxis verbreitet ist, die im Interesse unserer Kunstschätze aus der Vergangenheit tief zu beklagen ist. Was für Leute thun sich als Gemälde-Restauratoren auf, namentlich auch als Restauratoren von Altargemälden! Wie viel ist da schon gesündigt worden und wird fort und fort noch gesündigt! Da wird eine Kirche renovirt und der gewöhnliche Dekorationsmaler, der in seinem Leben nie das Restauriren von Gemälden erlernt, „kann ganz gut“ auch die vielleicht sehr werthvollen, aber sehr verdorbenen Altargemälde oder sonstige alte Gemälde restauriren: sie werden „bloß gereinigt“, heißt es. Und mit weniger Strupeln als seine Kleider vertraut man solchen unbefähigten Händen die Bilder, zum „Putzen“ an. Während man früher vielfach, selbst an unsern Staatsgalerien, dadurch „restaurirte“, daß man die Bilder einfach ganz oder theilweise übermalte, gehen heutige Restauratoren viel „gründlicher“ zu Werke und zwar in der Weise, daß sie die Bilder bis auf die Grundfarbe „reinigen“ und oft diese selbst nicht schonen, bis sie sehen, daß das nackte Holz kommt. Dann gibt sich eine Uebermalung von selbst, aber das alte Bild ist dahin.

Solche Gemälde-Restauratoren, die Besseres zu leisten wähen, berufen sich oft auf das sogenannte Petenkofersche Regenerations-Verfahren, meistens ohne zu wissen, was das eigentlich ist; und auch manche Besitzer von Gemälden, die Restauratoren hierfür suchen, haben ebenfalls meist von diesem Verfahren gar keine oder eine ganz falsche Vorstellung. Es sind nämlich

selbst viele Kunstkenner und Kunstliebhaber in dem Wahne befangen, als sei das Petenkofersche Regenerationsverfahren gleichbedeutend mit „Restauriren“ und jedermann, der davon hört, könne sofort jedes beliebige, alte Gemälde wieder vollständig mit diesem Universalmittel herstellen. Allein diese Ansicht ist grundfalsch. Das Petenkofersche Verfahren hat nur einen Werth in der Hand eines Restaurators von Fach, während es in den Händen eines Dilettanten völlig zwecklos ist. Es ist ein ausgezeichnetes Hilfsmittel für den Fachmann, nicht aber ein Mittel, um das eigentliche Restauriren ganz entbehrlich zu machen. Das Verfahren besteht nämlich darin, daß ein zu restaurirendes Bild mittelst eines Kastens, der sich natürlich nach der Größe des betreffenden Bildes richten muß, in Spiritusdämpfe gestellt und fest zugedeckt oder verschlossen wird. Der Spiritus weicht den alten Firniß auf und gibt dem verstickten Firniß den alten Glanz wieder. Da kommen dann die gestickten Stellen, die alten Schmutzstellen, überhaupt alle, vielleicht Jahrzehnte und Jahrzehnte zugedeckt gewesenen Schäden aus Tageslicht, was aber alt und ursprünglich ist, bleibt unverändert. In ein paar Stunden aber verflüchtigt sich der Spiritus und das Bild hat wieder sein voriges Aussehen. Es kann also diese Manipulation fast immer nur eine Vorbereitung auf die eigentliche Restauration, nicht diese selbst sein. Wie nämlich der Arzt zuerst den Patienten untersucht, um seine „Schäden“ genau zu erforschen, gerade so verfährt der rechte und richtige Bilder-Restaurator. Erst durch diese Methode kann er nämlich klar sehen, was einem durch das Alter und andere Umstände trüb gewordenen Bilde fehlt; sie bringt alles wieder zum Vorschein, sowohl das Vorhandene, als auch das Schadhafte, und erst jetzt kann der Restaurator beurtheilen, was weiter mit dem Bilde zu machen ist. Allein bei weitem nicht auf jedes Bild ist dieses Verfahren anwendbar, da es nur auf Oelgemälde Wirkung hat, welche mit einem Harzfirniß überzogen sind. Das ist aber bei vielen Bildern nicht der Fall, da manche Gemälde entweder gar keinen Firniß haben

oder aber mit Oelfirniß versehen sind, welcher auf die alkoholhaltige Luft nicht reagirt. Wie soll das aber ein Laie im Bilderrestauriren beurtheilen können?

Als diese werthvolle Erfindung Petenkofers bekannt wurde, wollten dieselbe sofort viele Unberufene anwenden, vernurtheilten aber, nachdem sie Mißerfolge hatten, diese Erfindung ebenso vorlaut. Petenkofers habe treffend geantwortet: „Es gibt kein Mittel, mag es noch so ausgezeichnet sein, das nicht in den Händen Unberufener ebenso viel Schaden anrichten könnte, als dasselbe in der Hand eines Fachmannes Wunder wirkt.“ Und in der That kann es im besten Falle dem Dilettanten passieren, daß er nach der Regeneration eines Bildes rathlos dasteht und sich nicht mehr weiter zu helfen weiß. Er kann nämlich mit Schrecken wahrnehmen müssen, wie zwar alle noch vorhandenen Farben wieder in voller Kraft zum Vorschein gekommen sind, aber mit derselben Deutlichkeit sieht er auch die vorhandenen Schäden am Bild, die vorher wegen Trübung, Staub und dergl. nicht so stark sichtbar waren und die er vorher leicht zu heilen glaubte. Allerdings gibt es auch Fälle, bei denen durch die Regeneration allein schon ein Bild vollkommen wie neu hergestellt werden kann; aber das trifft nur bei Gemälden zu, denen sonst nichts weiter fehlt, als daß die moleculare Trennung in den Firnissen eingetreten ist, was aber selten vorkommt. Doch wenn man sich einmal entschließt, ein Bild restauriren zu lassen, so ist dasselbe in der Regel so schon stark verdorben, daß man mit dem Regeneriren allein nicht mehr auskommt, sondern zur eigentlichen Restauration schreiten muß.

Wenn übrigens gesagt wird, daß das Petenkofersche Regenerationsverfahren eine kostspielige Sache sei, und daß es sich nur bei werthvollen, oder solchen Gemälden rentiere, die man aus persönlichem oder historischem Interesse erhalten will, für minderwerthige Bilder aber zu theuer komme, so ist das nicht richtig. Die Kosten für ein solches Verfahren bestehen ja nur in Herstellung der Kiste oder des Kastens, wherein das Bild gestellt wird, im Ankaufe des Spiritus und was alles sonst noch geringere Sachen sind. Die eigentliche Restauration kommt, wie gesagt, erst nachher

und besteht darin, daß ein Bild durch Kopaivabalsam, Salmiakgeist und andere Präparate zuerst gereinigt wird. Mit all diesen Dingen kann aber der Laie im Restauriren nichts anfangen, da er die Mischung dieser Präparate, die Geschäftsgeheimniß ist, nicht kennt, ebenso wenig das Verfahren beim sogenannten Abnehmen eines Bildes weiß, das besonders gelernt sein muß, da fast jedes Bild eine andere Behandlung fordert.

Dann aber kommt erst die schwierige und langwierige Arbeit, die defekten Stellen auszufütten, und sie so oft und so lange mit den richtigen Farben zu decken, bis diese zu dem betreffenden Lokaltone stimmen. Das aber erfordert oft riesigen Fleiß, Geduld und Ausdauer, und das ist es, was unter Umständen, z. B. bei starker Beschädigung eines Bildes, eine Restauration theuer macht. Doch wird sie nicht zu theuer, weil man dann so zu sagen das ursprüngliche Kunstwerk wieder besitzt. Professor Hauser an der alten Pinakothek zu München ist der erste und Haupthaber dieses Geheimnisses und wohl der vorzüglichste Bilderrestaurator, der heute lebt. Er hat eine eigene Schule gegründet, die dieses Verfahren traktirt; und nur akademisch gebildeten Malern, die bei ihm den betreffenden Restaurationskursus durchgemacht haben, sollte ein werthvolles Bild zur Renovirung anvertraut werden. Unter den Händen eines Menschen, der nicht Künstler von Fach und nicht ein ganz gewiegter Kenner alter Gemälde und ihrer Technik ist, wird das Gemälderestauriren besonders auch deshalb etwas ganz Gefährliches, weil bei einem unrichtigen Verfahren das Schönste und Charakteristischste, was ein Bild hat, — die Lasuren — verloren gehen. Darum wiederholen wir noch einmal: nur ein akademisch gebildeter Maler, der alte Meister studiert und noch besser auch kopiert hat, ist im Stande, ein tüchtiger Restaurator zu werden. Wenn ein gewöhnlicher Maler dennoch als selbständiger Bilderrestaurator auftritt oder wer immer einen solchen an die Restauration eines werthvollen Bildes herantreten läßt, der begeht einen Kunstvandalismus.

Dezel.

m. Accord über Erbauung der Stiftskirche in Kumburg vom Jahr 1706.

Die älteste Kirche in Kumburg war mit dem Kloster gegründet von den drei Grafen von Rothenburg-Kumburg: Wurtard, der später in das von ihnen gestiftete Benediktinerkloster eintrat, Rugger, der ca. 1088 auf einer Fahrt nach Jerusalem und dem heiligen Lande starb und Heinrich, der ebenfalls Benediktinermönch wurde unter Mithilfe des Mainzer Edelmannes Wignand, der als Mönch von Kumburg starb (seine Gattin Adelheid und die Gemahlin des Grafen Heinrich, die kinderlose Geba, traten als Nonnen in das Benediktinerinnenkloster zu St. Agidien (in Klein-Kumburg) ein und starben daselbst). Eingeweiht wurde diese Kirche 1087 oder 1089 vom hl. Adalbero, dem 20. Bischof von Würzburg 1045—90 aus dem Geschlechte der Grafen von Lambach-Wels, Nachfolger des hl. Bruno, seines Onkels. 1090 am 6. Oktober starb Adalbero in Lambach und wurde daselbst in der von ihm und seinem Vater gestifteten Klosterkirche begraben.

Diese „Münsterkirche“ war eine romanische Pfeilerbasilika mit einem Querschiff im Westen, ebenso groß wie die in den Jahren 1607—17 umgebaute Stiftskirche; denn Chor und Westthurm blieben beim Umbau stehen. Das Dach des Mittelschiffes war, wie Spuren an der innern Seite des Westturmes zeigen, bedeutend niedriger, so daß die Thürme mit ihren romanischen Schallöffnungen um zwei Stockwerke über den Giebel desselben hinaustraten. Das Pultdach der zwei Nebenschiffe war ebenfalls nieder, wie die alte Mauer mit romanischem Kapitäl am äußern südlichen Querschiff ausweist. Wenn die gemalten Bretter an der Decke der Schenkelpelle mit romanischen Ornamenten von der abgetragenen Decke dieser alten Kirche stammen, war diese schon in der romanischen Bauperiode bemalt, jedenfalls aber unter Erasmus Neustetter, genannt Stürmer, dem 10. Dekan (von 1551—83) und 9. Probst (von 1583—94), von dem ein Distichon sagt:

„Neustetterus eam (sc. coronam) jussit renovare decanus Picturaque sacram condecorare domum.“

(Auch die Wandgemälde im Archiv stammen aus seiner Zeit 1562 und die Freskomalereien an der Vorderfront des Adelmannsbaues von Meister Bioll aus Konstanz 1568—69, wovon noch Spuren vorhanden sind.)

Die Benediktiner-Abteikirche hatte einen Peter- und Paulsalter, wie die heutige Stiftskirche; vor demselben wurde der letzte Abt und erste Probst Seyfried vom Jahr 1504 begraben. Dieser Altar stand in einer Kapelle gleichen Namens, vielleicht in einem Arm des Querschiffes; denn Franz Kasio Gonthardt, Syndikus des Stifts Kumburg erhält 1603 sein „grab vor der Kapellen Petri et Pauli.“ (Präsenzbuch.)

Weiter hatte die Kirche einen Kreuzaltar vor dem Chor, daher kommt im Präsenzbuch des Stifts öfter die Bestimmung bei gestifteten

Jahrtagen: „Seelamt in medio ecclesiae zu halten;“ einen Altar *S. Sebastiani*, denn Christoph Ischudi von Glarus zu Wasserstelzen † 1616 liegt begraben „vor der steinernen Säulen ante altare S. Sebastiani“ „an den stühlen gratiosorum Dnorum nostrorum.“

Das Grabmal des Neustetter war nicht an der Südwand des Schiffs, wo es heute steht; denn die Chorvikare mußten die Vesper für die Verstorbenen („Placebo“) beten „über seinem Grabmal bey der letzten steinernen säulen oder Nebenstuhl dem Chor zu auf der rechten Hand.“

„In medio ecclesiae ante sepulchrum Dnorum fundatorium“ ist der 9. Defan Gernand von Schwabach (1536—50) begraben, also vor dem Grab der Stifter: Burchard, Heinrich, Wigand und des 3. Abtes Hartwig. Die Gebeine dieser drei Stifter und des Abtes habe der 7. Abt Werner im 12. Jahrhundert, so schreibt der Chorvikar Wader († 1675), aus ihren Gräbern da und dort gesammelt und in einen steinernen Sarg gethan, die Gebeine eines jeden in ein besonderes Fach oder Kapsel.

Diese steinerne tumba stand einst nicht fern vom Nordthurm des Chors bis zur Uebertragung unter den Kronleuchter, welche wahrscheinlich 1659 unter dem 16. Defan Franz Ludw. Faust von Stromberg (1639—73) stattfand (nach Wader) oder bis zum Neubau.

Vogt Sebastian Schwegler † 1628 war begraben „vor unsrer lieben Frauenbild“, welches er bei Lebzeiten selbst gestiftet, sowie das Wachs, welches vor demselben zu brennen sei: Vielleicht ist dieses Muttergottesbild jenes über dem Eingang in den Westthurm. Wo es in der alten Kirche stand, ist nicht bekannt.

Johann von Rinderbach, „Stiftschorherr“, † 1502 wurde vor der kleinen Sakristei begraben „wo man auf die Orgel geht.“

Von dieser romanischen Pfeilerbasilika stehen noch die drei romanischen Thürme: einer an der Westfassade, die beiden andern zu beiden Seiten des Chors. Der Westthurm ist älter und höher als die beiden Osttürme; er hat eine Höhe von 40,67 m, eine Breite von 6,59 m, fünf Stockwerke (rechtzeitig), Uebergang ins Achteck und eine massive Steinpyramide mit Steinkreuz auf der Spitze. Das untere Stockwerk ist ohne Rundbogenfries, die andern haben solche Gesimse, die drei oben mit je zwei gekuppelten romanischen Fenstern, das oberste Stockwerk hat deren zwei nach allen Seiten als Schallöffnungen. Der oberste Theil zwischen den Schrägen zum Achteck hat noch ein Ornamentband im Rundbogenfries und ein gekuppeltes Rundbogenfenster. Die beiden Osttürme, an den Chor zu beiden Seiten angebaut und bis zum vierten Stock leider in die neue Kirche eingebaut, haben eine Höhe von 33,50 m und ein Quadrat 6 m, sind aber bedeutend reicher an Ornamenten als der Westthurm. Die Gesimse der fünf Stockwerke haben Zahnschnitt, Rundbogenfries mit schöner Blätterverzierung in reicher Abwechslung in den Rundbögen. In den zwei gekuppelten Fensteröffnungen der einzelnen Stockwerke sind sehr schöne korinthisirende Kapitäl auf den Mittelsäulen; am Kämpfer manchmal zur Verstärkung tragende Figuren (Martyrizen). Das

vierte Stockwerk hat Spigbogen in den Fenstern, das oberste dagegen wieder Rundbogen. Der steinerne Helm ist mit Platten bedeckt und oben mit eiferartig hervortretenden Fensteröffnungen (wieder Spigbogen) besetzt, die von steinernen Kreuzen bekrönt sind. Am reichsten ist der nördliche Thorturm: auf den kurzen Schrägen des Achtecks liegt ein Löwe, ein Männchen auf dem Rücken, eines auf Händen und Füßen (die vierte Figur ist abgebrochen); auf den Fensterdächern sitzt eine Sybille, ein Mann mit Fischotter, ein anderer mit rückwärts gedrehtem Oberleib und ein plumper Zwerg (in Stein ausgehauen). Das oberste quadratische Stockwerk hat an den Ecken Säulchen, mit Köpfen verziert. Das Gesims darüber hat zwei Reihen aufwärtsstehender Blätter über dem Rundbogenfries; dasjenige darunter Blätter, Zickzackband und im Rundbogenfries Blätter- und Bandornament.

Der Umbau der romanischen Basilika in die jetzige Stiftskirche in edlem Barockstil fand statt unter dem 17. Propst Georg Heinrich von Stadion 1685—1716 und dem 18. Defan Wilhelm Ulrich von Guttenberg 1695—1736 in den Jahren 1707—1717.

Der Uberschlag und Accord dazu vom Jahr 1706 in sieben Folioblätter ist erhalten in der Pfarrregistratur Steinbach und lautet:

1. Maurerarbeit.

1. Abbrechen der Mauer gegen den Brunnen (d. h. gegen Norden), so schadhast ist, 100' schuh lang und 30' hoch, 3' dick, die Ruthe zu 144 württembergische schuh und jede Ruthe zu 6 b (= 6 Wagen). (Daraus ist zu ersehen, daß die Banfälligkeit der Nordseite Anlaß und Grund zum Umbau gab.)

2. Fundament Graben 100' lang, 8' tief 7' weit, die Ruthe alfordirt zu 4 b.

3. Ausmanerung des Fundament, die Ruthe zu 20 b.

4. Auf das Fundament eine Mauer: 100' lang, 59' hoch (vorher 30'), 4' dick, jede Ruthe 24 b.

5. Die Mauer auf der andern Seite (= gegen Süden) erhöhen: 24' hoch, 100' lang, 4' dick, à 24 b.

6. Der runde Chor 52' lang, 24' hoch, 4' dick erhöhen: à 24 b. (er blieb also stehen und wurde nur erhöht).

7. Das Fußgesims in der hintern Mauer soll durch die zwei Thürm in Chor eingebrochen werden und gesetzt werden nach dem iß accordirt (Betrag nicht angegeben).

8. 14 Fenster sollen eingebrochen werden, in die zwei Thürm (z. am Chor), in das Chor, und in die alte Mauer, welche stehen bleibt (Betrag nicht angegeben).

9. Abbrechen der alten Mauer in der Kirche mit den alten Pfeilern und Aufräumen derselben (Betrag fehlt) (= Mittelschiff und Pfeiler).

10. Ausgraben des Fundaments zu 12 Pfeilern und den Abraum vor die Kirche geführt: Ruthe à 4 b.

11. Das Fundament-Ausmanern zu den Pfeilern: Ruthe à 20 b.

12. Setzen der 12 Pfeiler mit dem Fußgesims von Steinwerck: 150 fl.

13. Das Ausgraben des Fundaments zu dem Fußgestims (die Erdenruth zu 100'), die Ruth zu 3 1/2 b.

14. Ausmauern des Fußgestims: Ruth zu 144' à 20 b.

15. Das Steinwerck zu 10 ganzen Pfeilern und vier halbe, inwendig der Kirche, wo die gewölber darauf ruhen, gebrochen und gehauen: Schuß à 1 1/2 b.

16. 10 ganze und 4 halbe Fußgestims inwendig der Kirche, so unter die Pfeiler kommen und 14 halbe Fußgestims, so an die Mauer kommen (z. zu Pilastern): schuß zu brechen und zu hauen à 2 1/2 b.

17. 10 ganze und 4 halbe posamenter unter die Pfeiler und 14 halbe posamenter an die Mauer unter die galannen (= Pilaster?), schuß à 2 1/2 b.

18. 22 galannen außen an die alte Mauer einbrechen und setzen mit sambt de(n) quadren (= Quadern) nach d(em) riß 2 b.

19. Außen an der Kirche 1080' langes Fußgestims von Steinwerck gehauen à 4 b. (= um die ganze Kirche von Mannshöhe).

20. Außen an der Kirche 25 posamenter unter die galannen, jedes 7' hoch, 7' weit à 1 1/2 b.

21. 25 posamentergestims außen an der Kirche à 10'; jede à 4 1/2 b.

22. 25 schaftgestims, 8' breit, 2 1/2 hoch, à 4 1/2 b.

23. Daß schaft zu den 25 galannen außen 27' hoch, 4' breit à 2 b.

24. 25 Kapitell (= Kapitäl) außen, der Schuß à 4 1/2 b.

25. Daß auftra (= Aufügen) außen 275' à 2 b.

26. Daß Früz (= Fries) 3' hoch und 3' breit à 2 b.

27. Daß haubtgestimß unter der Faszaten 36' lang, 2 1/2 hoch à 5 b.

28. Daß fußgestimß unter der Faszaten 30' lang, 2 1/2 hoch à 2 1/2 b.

29. Daß haubtgestimß ober der Faszaten ist mit der Verdachung lang 80' à 2 1/2 b.

30. Die galannen in der Faszaten 7' hoch, 7' breit à 2 b.

31. Ein Fenster in die Faszaten 3 rthlr.

32. 2 portal von Steinwerck, davon der riß erst zu verfertigen.

33. Die faszate zumauern und zu setzen 25 thlr.

34. 10000' platten zur Belegung der Kirche (wird ausgelegt bis zur Befichtigung des Steinbruchs).

35. 200' Staffel, so oben von der Kirche in das Chor gehet à 1 1/2 b.

36. Die tritt zu legen, wird verdient 4 Thlr.

37. Belegung der Kirche mit d(en) neuen platten v. 100 schuß 1 fl.

38. 18 große Fenster, 18' in dem Licht hoch und 6' weith, von jedem Fenster zu hauen 13 thlr.

39. Abdecken des alten Dachs und die Ziegel auf die Seite tragen 12 thlr.

Ignatius Schüler ist accordirt zu all dieser Arbeit und eingedingt 5 malter Korn, 5 Eymen wein, Futter für das pferd frey.

Der Stifft muß schaffen zur Arbeit: bückel, schauffeln, hauen, schubarr(en) und daß Steinhauergesähr durch eine Fuhr hinauffahren lassen.

NB. Alles gelt, maß und Eich sind würzburgischer wehrung.

II. Materialien-Verzeichniß.

70 wägen Kalk à 12 malter pro 140 Thlr.
7 Centner haar . . 20 Thlr.

für weißse (= Tünche) dem Ziegler zu brönnen (= brennen): 10 Thlr. 100 Centner gieß: 50 Thlr., 6 Cent. gelbe Hansfarb 6 Thlr., Bor fürnuß, silberplet, wenig, llubran und fürnußsieden 4 Thlr. 4 Cent. bleuweiß zu dem haubtgestims anzustreichen: 40 Thlr. 1/2 Cent. Laim in- und außwendig die Kirch anzustreichen: 10 Thlr. 1/2 Cent. Zahneise pro 3 Thlr.; Eiserne Drath: 3 Thlr., 10000 brüternägel: 20 Thlr., Eiserne Spache(n) zum Festmachen 10 Thlr. Bor 1000 lange leimnägel: 10 Thlr.; 100 000 schiefernägel: 10 Thlr., 1/2 Tonne leinöl zum haubtgestims: 30 Thlr.

Ca.: 406 Thaler, ohne brüter, Krummer, streng (= Stränge) reißstiehe(n) sambt den stich und reißholz, welches Sie selbst bey händen habe(n). Accordant: Christoph u. Franz hardt, gebrüdere dahier. Signal(eum) würzburg 12. February 1706.

III. Studator-, thünger-, stich- und Kleberarbeit.

1. die völlige Kirch, die Creutz und Stern-gewölß völlig zu stichen und zu kleben, daß Holzwerck mit leinene(n) und räißstiehe(n) zu übernageln.

2. alle gewölber, die Creutz- und Stern-gewölber sambt der Knuppel die Groth(en) mit Gieß und harzeug sauber zu erheben, dem sendel nach zu verpuße(n), alle gürtt sauber und accurat glatt zu verpußen.

3. die Kapitell (inwendig) vff corinthisch zu Stellen nach riß und maßstab, alle galann(en) sambt den bäwlasten sauber glatt zu verpußen.

4. alles mauerwerck inwendig mit einem 3fachen pußwurf, dem sendel und richtscheid nach, die fensterbögen aber dem Birkel nach glatt zu verpußen, gleich nach dem mauerwerck im Stifft Gang (in Würzburg).

5. die völlige Kirch inwendig dreimal weiß zu überstreichen und außzuweißen, was austreichens von Rötthen hatt, von weißer leimsteinfarben, die gerüster aufbauen, nachher wieder abbrechen. außwendig der Kirche:

1. zu rüsten, alles Mauerwerck ohne die thürn (Thürme) mit doppelten wohlhangemachten bñzwurff, dem Richtscheid nach abgezogen, sauber geweißt oder gleich einer linche(n) perlesarb anzustreichen.

2. die steinerne galannen, Cabitell, steinerne Fenster- und Fußgestimß, die steinerne portal und thüre(n), alle füge (Fugen) mit gieß zu verstreichen, von doppelter weißer leimsteinfarben anzustreichen.

3. das große hölzerne haubtgestimß außen von doppelter Oelfarb anzustreichen. Gerüst frei aufbauen und abbrechen, ohne einige handfrohn. für 1436 reichsthaler, 6 malter Korn, 6 Eymen wein, würzburg. Eich, für meistler auch Kost und liegerstatt.

würzburg, d. 12. February 1706.
Accordant: Christoph und Franz hardt, beide gebrüdere dahier.

Zit bis auf 1236 Thlr., 6 malter Korn, 6 Eym. wein heruntergelassen; 36 sollten auch noch weggebracht werden.

IV. Zum neuen gewölb, dachstuhl und völlig tuchwerth.

was Holz von nöthen und für den Abbruch an der alten Kirch. Die Kirche 207' lang, 62' breit, das Kreuz 92'. Dazu wird erfordert: 72 stämme groß Eichenholz, 1 1/2 klättrig, claffterig und halbclaffterig zu manerlatten und hendth-säulen. 236 Stämme großholz 1 1/2 cläffterig und claffterig zu balcken, tuchpfetten, tuchschwällen, brustriegel, durchzüge, liegend(en) pfoften u gesimbsfern; 130 Stämme zu 3 Kehlgebälkchen, 3/4 cläfftrig; 280 Stämme halbcläffterig zu Sparren und tuchbögen (= Bögen); 23 Stämme zu sprengbögen in die hendthwerth; 200 Stämme groß und Krummholz zum gewölb, zu gürth und Kreuzbögen.

Sa. 941 Stämme sammt dem grünholz.

1. dem Zimmermann für den dachstuhl 650 thlr.; 2. von der alten Kirche abzubrechen 50 thlr.; 3. von dem gewölb 500 thlr.; 4. 36 tuchfenster 36 thlr.

Sa.: 1236 thlr., 6 malter Korn, 6 Eyme(r)wein. Accordant: Mr. Joseph greinling, burger und Stadtzimmerman in würzburg.

V. Eisenwerth.

40 Ctr. zu hendth-Eisen; 50 Ctr. zu großen und kleinen schlauctern. 32 Ctr. zu händh-nägeln; 12 Ctr. zu Stein- und Holzklammer. Zim.: 934 Thlr.

Dem Zimmermann ist bey seinen iederweilige(n) hinaufreite(n) daß futter frey für sein pferd versprochen worden.

VI. tuchwerth mitt brettziegel.

Erstlich wird erfordert 9900 brettziegel = 495 thlr. 40,000 brett-nägel = 40 thlr. 1000 gebadene Stein zu den tuchfenstern = 5 thlr. für den tuchdeckher für dachdecken: 103 thlr., Kalk = 4 thlr.

Sa.: 674 thlr., so (= wenn) von brettziegel; ausgenommen die latten, weil sie selber haben.

Wenn aber von Schieferstein: 20 000 Ctr. schieferstein 666 thlr. 12 b., 40 000 brüternägel 40 thlr., 140 000 schiefer-nägel 144 thlr. 8 b. 20 000 halbnägel 20 thlr., 3000 lefmägel 30 thlr. 55 thlr. für bley; für Arbeit zu decken: 360 thlr.

Sa.: 1315 thlr. ohne fuhrlohn und ohne brüter.

Dem Schieferdecker von ieder ruthe 1 1/2 thlr.

Das letztere wurde von den Chorberrn Kom-burgs und die Kirche mit Schiefer gedeckt.

Nach diesem Ueberschlag wurde die heute stehende große Hallen-Kirche von imposanten Verhältnissen und großartiger Wirkung auf dem Bergfelge hergestellt, welche das Antependium, den berühmten Kronleuchter, zwei romanische Altarleuchterchen als seltene Schenswürdigkeiten neben dem Eltershöfer-, Berlichingen- und Reinstetter-Denkmal in sich birgt.

Literatur.

Allgemeine Kunstgeschichte. Die Werke der bildenden Künste vom Standpunkt der Geschichte, Technik, Aesthetik. Von Dr. P. Albert Ruhn, O. S. B., Professor der Aesthetik und klassischen Literatur. Einsiedeln, Waldshut und Köln, Benziger 1894—1896. 6.—8. Lieferung à 2 M.

Diese wahrhaft monumentale allgemeine Kunstgeschichte, welche an Noblesse der Ausstattung und Reichthum der Illustrationen alle in letzter Zeit erschienenen oder eben erscheinenden weit übertrifft, schreitet etwas langsam zwar, aber stetig weiter. Wir haben über sie „Archiv“ 1892 S. 557 und 1894 S. 56 berichtet. Die inzwischen erschienenen drei weiteren Lieferungen stehen ganz auf der Höhe der früheren. Sie befassen sich mit den Denkmälern des dorischen, ionischen, corinthischen Stils und widmen hier selbstverständlich der Akropolis die eingehendste Betrachtung, sodann mit der Baukunst der Etrusker (viel neues Illustrationsmaterial) und mit der der Römer; hier zunächst eine vortreffliche Charakteristik und ästhetische Würdigung derselben, dann eine chronologische Uebersicht der Perioden und Banten und hierauf eine Beschreibung der einzelnen Denkmäler (Fora, Tempel, Theater, Cirkus, Thermen, Ehrenportalen, Bohnhäuser und Paläste, Grabdenkmäler und Klugbauten). Der Plastik der Etrusker und der Griechen ist ein Theil der 6. und 7. und die ganze 8. Lieferung eingeräumt; mit der Besprechung der Sarkophage von Sidon ist eben noch begonnen. Der Text zeigt hier wie in der ersten Lieferung von voller Sachkenntniß, Beherrschung des Stoffes und Kenntniß der Literatur und hat edlen und klaren Stil. Durchwoben ist er mit einer verschwenderischen Fülle meist ansgezeichneter Abbildungen; dazu lithographische Einschalttafeln und einige chromolithographische Bilder von exquisiter Feinheit. In die Freude über das herrliche Werk mischt sich nur einige Besorgniß wegen des etwas langsamen Fortganges desselben; möge das Jahr 1897 uns nicht bloß eine, sondern mehrere Lieferungen bringen. —

Berichtigung. „Archiv“, Jahrgang 1896 S. 111, Spalte 2, Zeile 3 von unten lies: 1886; S. 113, Spalte 1, Zeile 2 von unten: 1709.

Annoncen.

Sieben erscheint:

Neues Erstkommunikanten-Gebetbuch

„Mein Schönster Tag“.

Verfaßt von Johann Evangelist Hagen, Pfarrer. Das umfangreiche, 640 Seiten starke Buch kostet gebunden:

In Leinwand mit Rotzschnitt . . .	M. 1.35
In Leder mit Feingoldschnitt . . .	1.95
In Imitation Elfenbein mit Schloß „	4.20
In 2farbigem Druck:	
In Leinwand mit Goldschnitt . . .	2.25
In seinem Leder mit Feingoldschnitt „	2.65
In echt Cassianleder mit Hohlgold-schnitt und Leder-schloß . . .	4.70

Neuheiten in Kommunionbildern!

Illustrirte Kataloge auf Verlangen gratis.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen sowie von der Verlagshandlung

Benziger & Co.

in Einsiedeln, Waldshut und Köln a. Rh.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Stadtpfarrer Keppler in Freudenstadt.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins,
für denselben: der Vorstand Pfarrer Dehmel in St. Christina-Ravensburg.

Nr. 4.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.05 durch die württembergischen (M. 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirk), M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich, Frs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einsendung des Betrags direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

1897.

Mittelalterliche Altarwerke in Württemberg.

(Fortsetzung.¹⁾)

III. In der 1454—61 unter Mitwirkung von Hans Aurach und Bernhard Sporer erbauten, jetzt evangelischen Stiftskirche St. Peter und Paul in Dehringen, einer dreischiffigen Hallenkirche mit Querschiff, Achteckchor und Krypta unter demselben, ist noch der alte Hochaltar (3,9 m hoch, 3,4 m breit), wenigstens theilweise erhalten, aber von seinem ursprünglichen Standort in den Kreuzgang verwiesen, jetzt in einem vom Kreuzgang aus zugänglichen Oratorium (die Hölle genannt) untergebracht. Auch dieses Werk hat Hofphotograph Heinrich Schuler in Heilbronn auf zwei Tafeln in Imperialfolio photographisch reproduziert. Der Schrein ist oben gradlinig, mit einfacher Maßwerkkrönung abgeschlossen. Er herbergt fünf große Statuen unter überaus reichem und geschmackvollem, fünfgetheilten Baldachinwerk aus sich schneidenden und durchkreuzenden, zierlich belaubten Wimpergbogen und kühn geschwungenen Fialen; zwei Statuetten, welche über kleinen, offenen Nischen einst dessen Seitentheile schmückten, sind verschwunden; unterhalb der kleinen Nischen das hohenlohische und württembergische Wappen, vielleicht auf Kraft von Hohenlohe (gest. 1503) und seine Gemahlin Helene, Tochter Graf Ulrichs des Vielgeliebten von Württemberg als Stifter des Altarsweisend.

Sehr bedeutend sind die fünf lebensgroßen Statuen, auf eigenem Blatt in größerem Maßstab noch einmal zusammengestellt. In der Mitte die Madonna, etwas größer als die andern Gestalten, die Mondichel zu ihren Füßen; sie hält

das göttliche Kind, welches mit dem von ihrem Haupt herabwallenden Schleier spielt, quer über die Brust; ihr Antlitz ist wie ihre ganze Haltung von jugendfräulicher Züchtigkeit, anmutig zur Seite geneigt, liebevoll und von stillem Glück beseelt; ein fröhliches Lächeln verschönt auch die Züge des Kindes. Ueber die Gottesmutter schwebt eine zierliche Laubkrone.

Links von ihr St. Petrus, eine imposante Erscheinung. Das mit reich ausblühender Tiara gekrönte Haupt ungemein kräftig und charakteristisch modelliert; das Antlitz voll Geist und Energie. Ein prächtiges, mit Fransen besetztes, über die Brust mit einer Agraffe zusammengehaltenes Pluviale umwallt die ganze Gestalt; vom rechten Arm herausgenommen läßt es unten Dalmatik und Albe zum Vorschein kommen. Seine Rechte hält den großen Schlüssel und das Buch, seine behandschuhte Linke den Stab mit doppeltem Kreuz. Neben ihm St. Paulus. Das Schwert in seiner Linken fehlt; sein Antlitz mit langem, wal lendem Vollbart ist in tiefer Bewegung und mit seelenvollem Blick der Madonna zugewandt; auch seine Haltung und die ausgestreckte Rechte bekunden seine innere Theilnahme.

Der Heilige zur Rechten der Madonna, in kostbarer Gewandung, mit langem Kreuzesstab, ist wegen Mangels anderer Attribute und da auch der Kreuzesstab spätere Beigabe zu sein scheint, nicht leicht zu benennen; möglich, daß er St. Kilian, den Apostel des Frankenlandes darstellt. Seine Körperbewegung ist fast zu lebhaft; seine Rechte faßt den Mantel und gibt ihm damit einen kräftigen Faltenschlag. Die äußerste Figur links ist St. Hieronymus in Kardinalstracht, wie er eben mit dem Ausdruck milden Erbarmens dem an ihm emporstreichenden Löwen einen Dorn

¹⁾ Siehe Archiv 1897 Nr. 1 S. 1 ff.

aus der Pfote zieht. Die Statuen sind gut erhalten und unbemalt; nur die Augen und die Lippen zeigen Spuren von etwas Farbe. Die Flügel sind noch vorhanden, aber auf der Außen- und Innenseite vollständig leer; die Reliefs oder Gemälde, welche sie einst schmückten, sind verschwunden.

Charakter und Gediegenheit der Ornamentik wie der Statuen weist diesem Altar einen hohen Rang an unter den erhaltenen Altarwerken vom Ende des 15. Jahrhunderts. Schwer ist es, die Schule zu bestimmen, der er entstammt. Soviel ist wohl sicher, daß er kein Werk der schwäbischen, sondern der fränkischen Schule ist. Es bleibt nur die Wahl zwischen der Würzburger und der Nürnberger Schule. Die erstere scheint aber mehr Anspruch auf ihn erheben zu können, da in der ganzen Formgebung, in der Charakterisirung der Köpfe, in der affektvollen Belebung der Gesichter, wie in der Behandlung der Gewänder sich Anklänge an Til Riemenschneider nicht erkennen lassen. —

IV. Die jetzt evangelische Kirche St. Johannes Baptista in Crailsheim war ursprünglich romanisch, erhielt 1398 einen gothischen Chor und erfuhr im 15. Jahrhundert einen gothischen Umbau des Langhauses. Nebst einem schlanken, zierlichen Sakramentshaus in Thurmform von 1498 am Chorbogen hat sich in ihr noch erhalten der Hochaltar, ein Flügelwerk von einfachster Anlage, aber mit reichem Skulpturen- und Gemäldebesmuck. Der Schrein hat in der Mitte eine starke rechteckige Erhöhung, der ebensolche Aufsätze an den Flügeln entsprechen. Die hierdurch gebildeten scharfen Ecken sind im Innern des Schreines gemildert durch einen über dessen ganze Breite und über die ganze Figurengruppe gespannten schön geschwungenen, mit Dreipaßmaßwerk besäumten Bogen von der Form des sogenannten Felsrückens; dieser Bogen ist durchwachsen mit Laubwerk, das die vier Ecken ausfüllt; seine Motive sind nicht mehr ganz rein stilisirt, sondern bereits etwas zöpfig verschmückt, doch nicht gerade unschön. Die photographischen Tafeln von Schuler in Heilbronn geben den Altar mit all' seinem Detail aufs genaueste wieder.

Eine ergreifende Kreuzesgruppe von fünf Figuren füllt den Schrein. Sehr merkwürdig ist vor allem das Bild des Gekreuzigten selbst, ein Bild voll Todespoesie und voll dramatischen Gehaltes. Zwei besondere Tafeln sind ihm gewidmet; die eine zeigt das Kreuzbild für sich allein im größeren Maßstab, die andere gibt den Kopf in ungefähr natürlicher Größe wieder. Mit Hilfe dieser vollendeten Abbildungen ist es möglich, jeden Zug des Originals zu studieren und zu belauschen. Mit Hintersetzung der idealen Seite der plastischen Schönheit ist der Moment des Sterbens in unjagbarer Qual unverhohlen und meisterhaft wiedergegeben. Die herabgesunkenen Lider, die abgehärmten Wangen, der überaus schmerzliche Zug um die wohlgebildeten Lippen, zwischen denen die untere Zahnreihe zum Vorschein kommt, — das alles erzählt von einem Uebermaß körperlichen und seelischen Leidens. Man fühlt hier, daß kein Bildhauer so zu meißeln vermag, wie der Tod. Und doch ist nicht alles tot. Was stirbt und gestorben, ist nur das Fleisch; unter seiner Hülle webt noch das Leben und breitet einen letzten Schimmer über die gefurchte Stirne und das eingefallene Antlitz; die geschlossenen Augen strahlen nach innen und betrachten eine geheimnißvolle Welt. Immer ausdrucksvoller und sprechender wird dieses Dulderantlitz, je länger man es betrachtet. Seine Todesrauer senkt mehr und mehr ihre Schatten in die Seele des Beschauers, und so furchtbar der Anblick ist, er hat etwas unwiderstehlich Anziehendes und Bannendes.

Ganz im Bannkreise dieses ungeheuren Todesleides stehen auch die vier ums Kreuz versammelten Personen, vor allem die Schmerzensmutter, die ihre gefalteten Hände zum Kreuz erhebt, deren schönes, durch Weinen und Mitleid noch mehr verschöntes Antlitz aber nach vorn schaut und den Beschauer um ein Tröpflein Mitleid, um eine Thräne für den großen Toten zu bitten scheint. Wie im Uebermaß des Schmerzes erstarrt ist das zum Gekreuzigten aufblickende Antlitz des hl. Johannes. Von gleichem Schmerze zeugt auch das Antlitz des Täufers und des Apostels Andreas; der erstere, der schon nach der Taufe seinen Jüngern den Messias vorstellte als das Gotteslamm, welches auf sich nimmt

und wegnimmt die Sünde der Welt (Joh. 1, 29, 36), verkündigt nun den Vollzug des Todesopfers, das consummatum est, es ist vollbracht; Andreas predigt, daß es Pflicht des Christen sei, Leiden und Tod des Erlösers mitzuleiden und mitzusterben, wenn nicht in buchstäblichem Sinn, wie der Apostel selber am Kreuze endete, so doch durch geistiges Mitgekreuzigtwerden und Mitsterben (Röm. 6, 3 ff.).

Niemand, der sich in die Tiefen dieser Darstellung versenkt hat, wird uns Unrecht geben, wenn wir dieselbe um ihres reichen Gedankengehaltes, um der Tiefe der Empfindung, um der psychologischen Kraft der Schilderung willen zu den vorzüglichsten Kreuzesdarstellungen rechnen, welche das Mittelalter uns hinterlassen hat. Dazu kommt noch die Vollendung der Technik, welche bereits einen gewissen Naturalismus zu Hilfe zieht, aber noch ohne jede Schädigung des durchaus idealen Charakters.

Nicht auf der Höhe dieser Hauptgruppe steht die Darstellung der Grablegung in der Nische der Predella; der Leichnam erscheint hölzern, nur das heilige Haupt ist feiner ausgebildet und das Antlitz in tiefen Frieden gelegt. Die weinende Mutter, Johannes und die Frauen mit den Salbgefäßen versinken zu sehr im Hintergrund, aber gute Figuren sind die beiden Gestalten, Joseph von Arimathäa und Nikodemus zu Füßen und zu Häupten des Leichnams. Auf die Flügel der Predella ist in Brustbildern eine Reihe von Heiligen gemalt, St. Laurentius, Martinus, Katharina, Ursula, Bischof mit Kirchenmodell u. a., außen Christus und die Apostel.

Die 1856 (leider) restaurirten Gemälde der großen Flügel erzählen auf den Außenseiten Episoden aus der Geschichte des Täufers (die Predigt in der Wüste, die Taufe Jesu, das Mahl des Herodes und die Enthauptung, die Verbrennung seines Leichnams [?]), auf der Innenseite Scenen der Passion: Jesus am Ölberg, Geißelung, Dornenkrönung, Kreuztragung. Die letzteren sind in der üblichen mittelalterlichen, unverkennbar durch die Passionsspiele beeinflussten und verschärften Darstellungsweise gegeben, nicht ohne derbe drastische und groteske Züge, aber auch nicht ohne lichte, ideale und versöhnende Momente; unter die letzteren ist zu rechnen

die edle Auffassung des Heilands an der Geißelsäule, die Theilnahme der durch eine Maueröffnung hereinsehenden Mutter an der Schmach der Dornenkrönung, ihre Begleitung des Heilands auf den Kreuzweg, Veronika mit dem Schweistuch und Simon von Cyrene, der in mitfühlender Ehrfurcht die Kreuzeslast schleppen hilft.

Die Skulpturen waren früher ganz bemalt, wurden aber 1856 mit häßlicher Steinfarbe überzogen; daß auch dieser Altar nicht der schwäbischen Schule zugehört, sondern der fränkischen, kann kaum einem Zweifel unterliegen. Aber seine Eigenart weist nicht nach Würzburg, sondern nach Nürnberg und zwar, wie schon früher erkannt wurde, auf die Werkstätte des Michael Wohlgemuth (1434 bis 1519), welcher die Nürnberger Malerschule einleitete mit einem neuen, realistischen Stil, der niederländische Einflüsse zeigt und es besonders auf individualistische Charakterisirung abzieht. Wohlgemuth führte zwar selber bloß den Pinsel, nicht auch Stichel und Meißel, aber er unterhielt zugleich eine Bildhauerwerkstatt, aus der zahllose skulptirte und gemalte Altarwerke hervorgingen. Wir finden in den unter dem Blutbann der Passion stehenden Gestalten der Kreuzesgruppe, in dem auch in Gemälden Wohlgemuths vorkommenden Typus des Gekreuzigten, in dem kräftigen, überreichen Faltenwurf, in den Charakterköpfen der Statuen wie in der derben, doch zarteren Empfindungen nicht baaren Passionserzählung der gemalten Flügel, endlich in den runden Gesichtern der Frauen mit dem kleinen Mund die Merkmale der Schule Wohlgemuths wieder, so daß wir wohl ihr unser Werk zuschreiben dürfen, ohne entscheiden zu wollen, wie weit die Hand des Meisters selbst, wie weit Schülerhand bei den Gemälden theiligt ist. —

St. Michael in Londorf.

Das „Archiv“ brachte in seiner Nummer 2 u. a. eine interessante Tafel aus der Kapelle Londorf, der alten Pfarrkirche von Vollmaringen. Die heutige Nummer führt den Lesern ein zweites altdeutsches Gemälde vor Augen, welches den hl. Michael, den Patron der genannten Kapelle, darstellt. Dasselbe wurde vor einiger Zeit von der Wittve des verstorbenen Malers Breitenbach in Mergentheim käuflich erworben und soll aus

einer evangelischen Kirche in der Nähe von Ertenbrechtshausen, M. Graßheim, stammen. In der Zeit, wo das Bild in den Besitz von Maler Breitenbach kam, sei, so wurde mir berichtet, nur der Kopf gut erhalten gewesen, alles andere habe erst gesucht, ergänzt und aufgestrichen werden müssen. Leider sollte jetzt wieder eine Auffrischung vorgenommen werden, da die Farbe an mehreren Punkten vom Holze abspringen will.

Das Gemälde ist etwa 1,4 m lang und 0,5 m breit und weist sich schon durch diese Größenverhältnisse als einen ehemaligen Altarflügel aus. St. Michael ist auf demselben dargestellt als Jüngling in grauweißer Rüstung eines mittelalterlichen Ritters. Ueber derselben trägt er einen grünen Mantel, welcher durch eine steingeschnittenen Agraffe zusammengehalten wird. Die Flügel des Erzengels roth und grün bemalt, das Haupt, von hellblonden Locken umflossen, nicht behelmt sondern unbedeckt, auf dem rundgeformten Antlitz hebeitsvolle Anmut und Güte. — Die Waage, welche der Himmelsfürst in seiner Linken hält, zeigt in der einen Schale eine arme Seele, welche die Hände faltet und mit unsäglicher Angst zu der anderen Schale hinüberschaut, in welcher wir einen Thurm (Schuldturm) und zwei zerrende Teufel erblicken. Doch es ist keine Gefahr. Das Gewicht der Seele ist größer als das Gewicht von Thurm und Teufeln. Auch ist St. Michael bereit, mit seinem erhobenen Schwerte die arme Seele gegen alle feindlichen Angriffe zu vertheidigen. — Die ganze Darstellung macht auf den Beschauer einen wohlthuenden Eindruck und ist nach unserem Dafürhalten einer theilweisen Nachbildung werth.

Ein anderes Michaelsbild befindet sich auf dem ca. 1729 erstellten Hochaltare der Kapelle, es ist eine Holzschnitzung und verdient, weil künstlerisch werthlos, keine weitere Besprechung. Dagegen dürfte es gestattet sein, noch einige Bemerkungen über den Kult des hl. Michael anzuschließen.

Der hl. Michael ist ein viel verehrter Erzengel, eine große Anzahl von Kirchen und Kapellen sind ihm allenthalben geweiht. Dieselben haben das Eigenthümliche, daß sie meist auf Höhen oder auf Bergen erbaut sind, und diese Thatsache dürfte sich theilweise daraus erklären, daß die Glaubensboten nach dem Vorgange des hl. Bonifatius die Stätten heidnischen Kultes einfach in christliche Kirchen umwandelten und an die Stelle des kriegerischen Wotan (oder eines anderen heidnischen Gottes) gerne den hl. Michael setzten. So entstanden auch in unserem Lande allerlei Michaelsberge, vom Michaelsberg bei Besigheim an bis herauf zum Hohenzollern, welcher im 8. Jahrhundert den Namen Michaelsberg geführt haben soll. Vielleicht dürfte eine sorgfältige Forschung auf diesem Gebiete noch weitere solche Michaelsberge zu Tage fördern. (Reichberg? welcher jährlich am 29. Sept. von meiner Heimath Dondorf eine Prozession empfängt.) — Ob sich auch in Dondorf St. Michael auf den Trümmern eines alten heidnischen Heiligtums niedergelassen? Zu einer solchen Annahme fehlt jeder geschichtliche Anhaltspunkt, aber beachtenswerth ist es immerhin,

daß Dondorf an einer alten Heerstraße und hoch gelegen ist, und daß auch das benachbarte jetzt protestantische Hochdorf ehemals in dem hl. Michael seinen Kirchenpatron verehrte. Einen wichtigen und sicheren Beweis für den Michaelskult zu



Dondorf finden wir im 15. Jahrhundert. Im Jahre 1460 wurde nämlich daselbst eine Michaelsbruderschaft gegründet, deren Mitglieder sich zu ganz besonderer Verehrung des Himmelsfürsten verpflichteten, um im Leben und im Tode dessen Schutz und Hilfe zu erfahren. Diese Michaels-

bruderschaft muß ehedem sehr geblüht haben. Noch jetzt befindet sich in der hiesigen Pfarrregistratur ein acht Pergamentblätter umfassendes Bruderschaftsbüchlein, welches in seinem Mitgliederverzeichnis manche nichtelwerthe Namen aus der Nähe und Ferne aufweist. So werden z. B. mehrere Geistliche genannt aus den jetzt protestantischen Ortschaften Mödingen, Oberjettingen, Bondorf, Rothfelden, Ebhausen, Walldach, Haiterbach und Nagold. Der Adel ist vertreten durch Glieder der Familien von Dettingen, Gültlingen, Renhausen, Ow, Spät-Schülzburg, Gemmingen und andere. Im Anfange unseres Jahrhunderts, wo so manche Bruderschaft dem joicypinischen Zeitgeiste zum Opfer fiel, wurde auch die Michaelsbruderschaft zu Bondorf aufgehoben. Die Erinnerung an dieselbe hat sich mehr und mehr verwischt, nur dann und wann findet man noch in einem Hanse einen alten Bruderschaftszettel oder *Bruderschaftszepnung*.

Sind in Bondorf auch Reliquien vom hl. Michael verehrt worden? Ich habe nie davon gehört; daß es anderwärts theilweise geschehen, dürfte bekannt sein. Es dürfte aber auch überall bekannt werden, was man unter den Reliquien des hl. Michael zu verstehen hat, und deßhalb sei zum Schluß noch eine einschlägige Stelle angeführt aus dem trefflichen Werke Stephan Weißels S. J.: „Die Verehrung der Heiligen und ihrer Reliquien in Deutschland bis zum Beginn des 13. Jahrhunderts“. Dort sagt Weißel S. 135: „Die und da handelt es sich (bei den Reliquien des hl. Michael) nur um Gegenstände, die zum hl. Michael . . . in nähere Beziehung gesetzt sind. Unter den Erscheinungen des Erzengels ist die um 493 oder 525 auf dem Wons Garganns in Apulien erfolgte die berühmteste. Theile von den Bekhängen des Altars jener in dem Berg gefundenen und ausgehöhlten Felsenkirche, oder von dem Felsen, worauf der Engel gesehen wurde, oder von der Kirche wurden nun vertheilt und als Reliquien, d. h. als Andenken, aufbewahrt. Da zu Rom bald nach jener Erscheinung im großen Cirkus eine hochgelegene Kirche mit vielen Krypten zu Ehren des Erzengels erbaut wurde, können auch manche Beneficia archangeli sogar nur Gläschen mit Oel aus der vor dem dortigen Altar brennenden Lampe gewesen sein.“

Vollmaringen.

Weiter.

Die Reliquien und Reliquiarien der Klosterkirche zu Schuffenried.

Von Kaplan B. Rueß.

Im Lauf der Jahrhunderte hat sich in dem Schuffenrieder Ordensgotteshaus ein ungewöhnlich großer, hochbedeutender Reliquienschatz angesammelt. Er war ehemals weit berühmt und wurde nach dem Zeugniß der Vollandischen von ganz Schwaben verehrt.¹⁾

Leider stiehen die Nachrichten über die Herkunft einiger besonders werthvoller Reliquien der Stiftskirche nur spärlich. Als die Verfasser des klostertlichen Archivrepertoriums anno 1733 und

später alle litterarischen Schätze des Reichsstiftes gewissenhaft durchforschten, vermochten sie zu den aus früheren Jahrhunderten überlieferten Reliquien nur wenige schriftliche Belege beizubringen. Deßhalb klagte ein Klosterarchivar, „die Unachtsamkeit unserer Vorfahren in diesem Stück sei billig zu bedauern, da sie in derlei merkwürdigen Sachen pro memoria soviel als nichts aufgezeichnet hinterlassen hätten.“²⁾

Daß über die schon frühzeitig in der Klosterkirche untergebrachten deponierten Reliquien nur dürftige Aufzeichnungen vorliegen, scheint übrigens nicht so fast in der Lässigkeit der Mönche, als vielmehr in der Unbill der Zeiten (Aufrühr von Unterthanen, feindliche Einfälle, Klosterbrand, Plünderungen und Verwüstungen des Stiftes) seinen Grund haben. Wenigstens nahm man es im 17. und 18. Jahrhundert mit dem Verzeichnen und Legitimieren neu erworbener Heiligtümer genau. Die einzelnen Bestandtheile des Reliquienschatzes der ehemaligen Norbertinerordenskirche sind nun folgende:

1. Die kleine Monstranz mit einem Dorn aus der Leidenskrone Jesu.

In seinem Tagbuch schreibt der Prälat Juncenz Schmid (1710–19), in Schuffenried sei schon seit unvordenklicher Zeit in einer Miniaturmonstranz von sehr alter Arbeit ein hl. Dorn aus der Krone Christi (sammt einem Zahn von St. Magni Leib) verehrt worden. Weil dieser Abt in dem nur $\frac{3}{4}$ Stunden von Schuffenried entfernten Reichenbach geboren und offenbar schon als Knabe in die Stiftskirche gekommen war, ist ihm auch unbedingt zu glauben, wenn er erzählt, er habe bereits anno 1660 mit diesem alten Gefäß bezug. mit den in ihm eingeschlossenen Heiligtümern nach der Sechshunderts das Wetter benedicieren sehen. Er fügt bei, daß nach Aussage hochbetagter Chorherren dieses Segnen mit dem hl. Dorn bereits vor dem Schwedenkrieg üblich gewesen sei. (Einen Kreuzpartikel besaß das Kloster damals noch nicht.) Im Interesse der Kunst muß sehr bedauert werden, daß diese Reliquienmonstranz von ganz alten Formen pietätslos beschädigt und ihre Trümmer gegen Ende des 17. Säkulums zum bloßen Metallwert veräußert worden sind.³⁾ Das genannte Reliquiar ließ Abt Schmied durch ein neues ersetzen. Er gab dem Prior P. Georg Ludwig, welcher den 12. Juli 1712 in dieser Angelegenheit nach Augsburg reiste, die Weisung, ein neues, schönes silbernes Monstränzchen für den Dorn von der Krone Christi beim Goldarbeiter Leopold Jßing in Auftrag zu geben. Der Juwelier hatte über dem Monstranzkörper auch ein hohles Kreuz anzubringen, damit in demselben der Zahn des hl. Magnus aufbewahrt werden könne.³⁾ So war seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts der hl. Dorn wieder in einem eigenen werthvollen Gefäß geborgen. — Ueber den Erwerb der hl. Dornreliquie läßt sich nichts Sicheres feststellen;

¹⁾ Archivregister. Band 1. Lade 3. Fascikel 4. Merkwürdigkeiten von 1700–1800.

²⁾ Schuff. Hauschronik. 3. Theil. S. 522.

³⁾ Tagbuch des Abtes und Hauschronik loco citato.

¹⁾ Acta sanctorum. 42. Band. Seite 724.

schon P. Vincenz Kobenbach mußte gestehen, es sei ihm und auch seinen Mitbrüdern nicht bekannt, „wie der Dorn aus der Krone Christi an uns (gemeint sind die Mönche) gelangt sei“. ¹⁾ Zu vermuthen bleibt, es werde ihn einmal ein zum Generalkapitel nach Prémontré gereiseter Klostervorstand aus Frankreich mitgebracht haben. — Leider ist das monstanzförmige Behältniß, in dem der hl. Dorn seit 1712 aufbewahrt war, nicht mehr in Schussenried vorhanden. Auch die Dornreliquie selbst sucht man heutzutage vergebens hier. Dagegen befindet sich in der Pfarrkirche zu Aulendorf ein 4 cm langer Dorn aus der Marterkrone Jesu mit der Legende: „En spinam Christi pretioso sanguine linitam etc.“ Diese Reliquie ruht in einem vieredigen 8½ cm langen, mit geschliffenem Glas gedeckten Edelmetallgefäß, welches vorn am Kreuzungspunkt der Arme eines schönen, mit dem gräflich Königs-eggischen Wappen und der Jahrzahl 1561 versehenen Kreuzes befestigt ist. Daß dieses Metallkreuz schon lange existiert hat, bevor das vieredige Behältniß mit dem Dorn anderen kleinen Heiligthümern an demselben angebracht wurde, ist unschwer nachzuweisen. Weil nun neben der hl. Dornreliquie im gleichen Gefäß auch eine allerdings winzige Gebearpartikel von dem in der Schussenrieder Kirche deponierten Leib des hl. Martyrers Vincenz liegt, nehmen wir an, es könnte die jetzt im Gotteshaus des benachbarten Gleidens Aulendorf ruhende Reliquie aus der Dornenkrone Jesu die gleiche sein, welche noch im 18. Jahrhundert eine Zierde des Schussenrieder Heiligthumschapes gebildet hat.

2. Der Kreuzpartikel.

Noch in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurde, wie oben bemerkt, in der Stiftskirche das Wetter mit der hl. Dornreliquie gesegnet. Im folgenden Jahrhundert gelangten mehrere Kreuzpartikel in den Privatbesitz einzelner Mönche, welche nach dem Tode ihrer Eigenthümer an verschiedene Gotteshäuser des Herrschaftsgebietes übergingen. Für denjenigen Kreuzpartikel, welcher zu Beginn des 18. Jahrhunderts in der Klosterkirche zur Aufbewahrung gelangte, lag eine in Rom ausgestellte Authentik vor; auch wurde für ihn den 3. Juni 1721 ein silbernes Behältniß aus Augsburg bezogen, welches sammt Futteral 96 fl. 47 kr. kostete. ²⁾ Um die Mitte des 18. Jahrhunderts wird dieses silberne Kreuzpartikelgefäß als recht zierlich gepriesen. ³⁾ Allen gerade die Schönheit und der Werth des kreuzförmigen Reliquars scheint die Gier der Männer der Säkularisation gereizt zu haben. So kam es, daß heutzutage die Kreuzreliquie des Gotteshauses in einem modernen, wenig kostbaren Behältniß ruht. Die Kreuzbalken des hl. Gefäßes sind zwar silbern, aber sein Fuß besteht nur aus unedlem Metall.

¹⁾ Archivregister. 1. Band. Lade J. Fascikel 4. Nr. 75.

²⁾ Tagbuch des Abtes Didacus Ströbele.

³⁾ Archivregister. Tom. I., Lade L., Fascikel 3.

3. Das Tabernakel mit den St. Magnusreliquien.

Die Schussenrieder Prämonstratenser haben ihr um die Mitte des 12. Jahrhunderts gegründetes Kloster sammt der Ordenskirche unter den Schutz des hl. Abtes Magnus gestellt, dessen Kult sie mit Eifer pflegten. Daher braucht man sich nicht darüber zu wundern, daß sie sich auch nach Reliquien ihres Schutzheiligen sehnnten. Ihr frommes Verlangen wurde gestillt; denn sie erhielten aus dem Allgäuer Kloster Füssen, dem letzten Wirkungskreis und zugleich der Todesstätte des Heiligen, zwei Reliquien desselben, nämlich einen Zahn von seinem hl. Leib und ein kleines Stück von seinem hölzernen Reise- stab. Der Zeitpunkt, um welchen die beiden Magnusreliquien nach Schussenried gelangten, läßt sich nicht mehr genau feststellen. Soviel aber ist sicher, daß der Zahn und wohl zugleich mit ihm auch der Stab spätestens Mitte des 15. Jahrhunderts in den Besitz der Mönche von Soreth gekommen sein muß; denn seit dieser Zeit ist der Platz, wo die leiblichen Ueberreste des Heiligen beigesetzt wurden, nicht mehr bekannt; es konnten also dem Magnusgrab seit- her keine Reliquien mehr entnommen werden. — Wie der genaue Termin der Schenkung, so ist leider auch die Aechtheit der Reliquien schon im 18. Jahrhundert nicht mehr durch authentische Belege zu erbärten gewesen. Es entstand jedoch nie ein Zweifel, da „die erstaunlichen Effekte und offensbaren Beneficien der Reliquien, welche die ganze Nachbarschaft mit Bewunderung und mit größtem Nutzen täglich erfahre und mit Augen sehe“, den Ordensmännern als ebenso unanfechtbare Beglaubigungssatteste galten, wie Urkunden auf Papier und Pergament, mit Siegeln und Unterschriften versehen. ¹⁾ Es wurden nämlich die beiden Magnusreliquien, besonders der Stab, auf Verlangen durch Schussenrieder Ordens- priester zum Segnen von Gärten, Feldern und Weinbergen nicht bloß in benachbarte, sondern sogar auch in weitenlegene Verlichkeiten ge- tragen. Durch das Benedicieren mit den Reli- quien wurde das Vertreiben und Vertilgen schädlicher Thiere (Insekten, Würmer, Mäuse) bezweckt. Die Segnungen waren in der That oft von einem geradezu wunderbaren Erfolg begleitet; kaum war der hl. Stab unter Gebeten in das inficierte Erdreich gesteckt, als das Un- gezieser eilig davonsloß oder zu Grund ging: So lautet das Zeugniß der Alta Sanctorum.

Aufbewahrt wurde, wie oben bemerkt, die Zahn- reliquie früher in einer kleinen Monstanz, von ungefähr 1720 an aber in einem fünf Zoll langen, silbernen Anhängekreuz. Die Stabreliquie war ehemals in die Höhre eines gewöhnlichen Abtes- stabes eingeschlossen. So oft man nun den Magnusstab d. h. die Partikel von dem Wan- derstab des Heiligen irgendwohin zum Segnen erbat, wurde das die Reliquie bergende Silber- rohr vom Prälatenstab losgeschraubt und dem abzufendenden Mönch mitgegeben. Später wur- den eigene stabförmige Reliquiarien erworben,

¹⁾ Archivregister. Tom. I., Lade J., Fas- cikel 4. Nr. 75.

in welchen das Stückchen des ächten wunderthätigen Heilstabes St. Magni verwahrt wurde. Diese stabförmigen Behältnisse nannte man Magnusstäbe, wie man auch der Stabreliquie selbst den Namen Magnusstab beilegte. Um Verwechselungen vorzubeugen, werden wir Anführungszeichen anwenden, so oft wir auf ein Stabreliquiar hinweisen. — Das frühestens beschaffte besondere Behältniß für die Stabreliquie reicht in die Regierungszeit des Abtes Tiber Mangold (1683—1710) zurück. Dieser „Magnusstab“ wurde erstmals den 6. September 1699 (Kirchenpatrocinium) in Gebrauch genommen, die in ihm verwahrte Reliquie wurde dem Volke zum Küssen gereicht.¹⁾ Dieser „Stab“ war, wie fast alle künstlerischen und handlichen Erwerbungen dieses Klostersvorstandes, einfach. Dagegen hat Abt Didaktus Ströbele (1719—33) einen prächtigen „Magnusstab“ in Ueberlingen²⁾ verfertigen lassen, welcher auf das Magnusfest 1720 nach Schussenried gebracht wurde. Er kostete 250 fl. sammt den Steinen, welche übrigens nicht ganz gut waren. Zur Bestreitung der Kosten entnahm der Abt 150 fl. den Opfergaben, welche dem Heiligen gereicht worden waren und zu 100 fl. berechnete der Goldarbeiter die „alten silbernen Scherben“ (Bruchsilber), welche ihm der Prälat einhändigen ließ.³⁾ Eine Abbildung dieses kostbaren ehemaligen Schussenrieder „Magnusstabes“ findet sich in der berühmten, von den Holländern verfaßten Heiligen Geschichte.⁴⁾ Der 4'4" lange, vergoldete Silberstab war mit Edelsteinen besetzt. Innerhalb der Stabkrümmung glänzte das silberne Ganzbild des hl. Magnus, im Brusttheil der Figur ruhte die Reliquie unter Krystallglas.

(Fortsetzung folgt.)

Literatur.

Ein Familienbild aus der Präcillakatakomb mit der ältesten Hochzeitsdarstellung der christlichen Kunst. Von Otto Milus. Mit drei Abbildungen. (Archäologische Studien zum christlichen Alterthum und Mittelalter herausgegeben von Johannes Ficker. Erstes Heft.) Freiburg, Mohr 1895, 28 S. Preis 1 M.

Gegenstand dieser Untersuchung ist eines der herrlichsten Katakombengemälde, welches auch Wispert in seinem schönen Werk „Die gottgeweihten Jungfrauen in den ersten Jahrhunderten der Kirche“ (Freiburg 1892) ausführlich bespricht und in vorzüglicher farbiger Kopie wiedergibt. Von Bosio an fanden fast sämtliche katholische Archäologen auf dem berühmten Fresko in der Katakomb der Präcilla an der Via Salaria dargestellt die hl. Mutter mit dem Kinde,

¹⁾ Diarium des Prälaten Tib. Mangold.

²⁾ Im Archivregister heißt es Augsburg; die Tagbuchnotiz des Abtes scheint aber glaubwürdiger zu sein als der Eintrag des erst später schreibenden Archivars.

³⁾ Tagbuch, Seite 45.

⁴⁾ Acta Sanctorum. Band 42. Seite 726. Pariser Ausgabe von Palme.

in der Mitte die Verstorbene als Drans und links die Einkleidung derselben als gottgeweihte Jungfrau durch den Bischof. Die Deutung begnügte auf protestantischer Seite keinen Sympathien, und Viktor Schulze suchte bereits aus der Darstellung ein Familienbild zu machen; er sah in der Drans die Familienmutter, in der Frau mit dem Kinde die älteste Tochter, in der Scene links den Vater, wie er seine beiden jüngeren Kinder in der hl. Schrift unterrichtet. Milus wandelt auf gleicher Bahn, kommt aber zu anderem Resultat. Nach ihm ist die Drans die Verstorbene; diese wird rechts in ihrem mütterlichen Glücke dargestellt, während links die Einsegnung ihrer Ehe durch den Bischof geschildert sei. Diese Erklärung habe den großen Vorzug, daß sie allen Einzelheiten des Bildes gerecht werde und sich durch gleichzeitige literarische Zeugnisse beglaubigen lasse. Aber mit jener Gerechtigkeit und mit dieser Beglaubigung ist es nicht weit her. Die „Einzelheiten“ der Darstellung geben vielmehr dem Verfasser den Einschlag zu einem Phantasiebild von dem Modus der kirchlichen Eheschließung in den ersten Zeiten, und eine Stelle aus Tertullian muß zuerst ganz willkürlich und falsch übersezt werden, um als Beweisstelle dienen zu können. Der ganze Deutungsversuch ist daher als verfehlt zu bezeichnen.

Die altchristliche Elfenbeinplastik. Von Georg Stuhlfauth. Mit fünf Tafeln und 8 Abbildungen im Text. (Archäologische Studien zum christlichen Alterthum und Mittelalter, herausgegeben von Johannes Ficker. Zweites Heft.) Freiburg, Mohr 1896. IV und 211 S. Preis 7 M.

Die kunsthistorische und ikonographische Bedeutung der altchristlichen Elfenbeinplastik ist beßwegen eine sehr große, weil sie allein noch vom 4. Jahrhundert an sich in einer gewissen Blüte erhielt, während die andern Kunstgattungen zurücktraten und beinahe ausstarben, so daß, weil mit ihrer Hilfe „am besten und zuweilen fast ausschließlich der Typenvorrat und die Typengestaltung von dem Beginn der zweiten Hälfte des christlichen Alterthums an bis zur Gotik sich verfolgen und bestimmen läßt“ (S. 2). Wenn dieselbe bisher das ihr zukommende gewichtige Wort in der Kunstforschung nicht mitsprechen konnte, so liegt dies daran, daß es noch nicht gelingen wollte, ihre Erzeugnisse fest zu datiren, zeitlich und lokal zu gruppieren. Versuche nach dieser Richtung wurden wohl gemacht von Lus'm Waarth, Strzykowski, Ficker und Clemen, aber sie kamen so wenig zum Abschluß, daß auch F. E. Kraus in seiner neuesten Kunstgeschichte die Zeit noch nicht gekommen glaubt, wo man sich an die Aufstellung scharf umrissener und entschieden charakterisirter Gruppen oder Schulen wagen könnte. Gleichwohl wagt sich der Verfasser noch einmal an die überaus schwierige Aufgabe, und selbst wer nicht alle seine Resultate annimmt, wird ihm doch sicher sein Wagniß nicht verargen. Ob die von ihm unterschiedenen Hauptcentren und Schulen der Elfen-

beinplastik: im Abendland Rom, Mailand, Ravenna, Monza, karolingische Schule, im Osten Byzanz un widersprochen Aufnahme in die künftige Kunstgeschichte finden werden, wird sich zeigen: Eines aber ist schon jetzt sicher und begründet das hohe Verdienst des Verfassers: er hat durch seine überaus sorgfältige und sachkundige Untersuchung und kritische Sichtung des Materials eine Menge von Irrungen in der Erklärung und Datirung weggeräumt und die endgiltige Lösung der Schwierigkeit wenn nicht selbst gebracht, so mindestens energisch angebahnt.

Zur Geschichte des Magdeburger Dombaues. Von M. Hofack, Kgl. Landbauinspektor. Mit 12 Abbildungen im Text und 4 Lichtdrucktafeln. Berlin, Ernst 1896. Groß 4°. 20 S. (Sonderdruck aus der Zeitschrift für Bauwesen, Jahrgg. 1896.)

Den Chor des Domes von Magdeburg hatte man bisher immer als den ersten gothischen Bau in Deutschland angesehen, dessen Eigentümlichkeiten auf französische Vorbilder, Schnaase glaubte auf die Kathedrale von Soissons, zurückgeführt werden mußten. Diese Annahme bürgerte sich um so leichter ein, da man wußte, daß der Gründer des Doms, Erzbischof Kardinal Albrecht, in Paris studirt und auf mehreren Reisen Frankreich kennen gelernt hatte. Von dort, dachte man sich, habe er die französischen Bauformen mitgebracht, wenn nicht gar einen ganzen Entwurf, und über den ganz französischen Grundriß des Chorhauptes hätte der deutsche Meister in einer Art Uebergangsstil, ebenfalls untermischt mit französischen Elementen, in die Höhe gebaut. Diese traditionelle Annahme, welche sich auch noch in Dohmes Geschichte der deutschen Baukunst findet, erschütterte Hofack mit überzeugenden Gründen. Von französischer Grundrißbildung und vom Uebergangsstil könne gar nicht die Rede sein. Der 1208 unternommene Dombau sei im reinsten sächsisch-romanischen Stil gedacht und begonnen; auf die Grundrißbildung des Chorhauptes mit seinem Umgang hätten höchstens französische Erinnerungen des Kardinals und durch sie hervorgerufene Wünsche und Weisungen an die sächsischen Baumeister Einfluß geübt. Im Ganzen und Einzelnen sei aber in Magdeburg alles anders als in Frankreich und von Uebertragung von französischen Formen keine Spur wahrzunehmen. Nachdem 1208—1210 gleichzeitig an allen Theilen mit geringen Ausnahmen energisch der romanische Bau gefördert worden war, trat 1210 plötzlich mit dem Wechsel des Baumeisters ein Wechsel des Stiles ein: über den Kapitellen der Säulen wird nun gothisch weitergebaut und zwar von drei gothischen Baumeistern, von welchen der erste sehr unbedeutend, der zweite aber hochbedeutend war. Letzteren nennt die Uebersetzung Bohnensack und sein Meisterwerk ist der sog. Bischofsgang, d. h. der obere Umgang um den Chor. Eben dieser zeigt in seinen Formen die überraschendsten Ähnlichkeiten mit den Formen des südlichen Kreuzgangflügels in Maulbronn. Diese

höchst interessanten, die Kunstgeschichte in wesentlichen Punkten forrigierenden Resultate scheinen durch Hofacks gründliche Untersuchungen und Darlegungen gesichert. Zum Schluß werden auch noch die Statuen der klugen und thörichten Jungfrauen an der Paradiesespforte ihrer wahren Entstehungszeit zurückgegeben; sie stammen nicht, wie Bode will, vom Ende des 13. Jahrhunderts, sondern sind zwischen 1212 und 1234 anzusehen.

Zur Frage nach dem Malerischen. Sein Grundbegriff und seine Entwicklung. Von August Schmarsow (Beiträge zur Aesthetik der bildenden Künste. Heft 1). Leipzig, Hirzel 1896. 114 S. Preis 2 M.

Sehr tiefgehende und tief sinnige Untersuchungen über den Begriff der Malerei als einer eigenen von Architektur und Plastik verschiedenen Kunstart und über den Begriff des Malerischen, mit welchem heutzutage so viel operirt und gespielt wird und der weit über das Gebiet der Malerei hinaus Anwendung findet, so daß man auch von malerischer Architektur und Plastik redet. Namentlich Wölffleins Definitionen werden zunächst als ungenügend erwiesen. S. 12 ff. werden Architektur, Plastik, Malerei gegen einander abgegrenzt: die Architektur ist Raumgestalterin, die Plastik Körperbildnerin, die Malerei vereint und verschmilzt Körper und Raum auf der Fläche. Der Architektur fällt zu die Tiefendimension, der Plastik die Höhendimension, der Malerei die Breiten dimension. Ihr Gegenstand, das Ziel ihres Strebens, ihr Beitrag zur anschaulichen Auseinandersetzung des Menschen mit der Welt ist das Bild, die Projektion von Körpern sammt dem umgebenden Raum auf die Fläche, zunächst unter Verzicht auf die dritte Dimension der Tiefe, dann erst durch Ertäuschung auch dieser mittelst der Verkürzung und Linienperspektive, der Modellirung und Luftperspektive. Die Plastik schafft Körper in vollster Bestimmtheit und verzichtet auf den Raum daneben; die Architektur gestaltet gerade die räumliche Umgebung und greift zu den Körpern nur, um sie diesem Zwecke dienen zu lassen; die Malerei greift nach beiden Bestandtheilen zusammen, um ein Bild der Welt zu geben, indem sie zunächst der dritten Dimension entsagt, später auch sie durch Illusion bezieht. Das Malerische besteht nun in nichts anderem als in der Erfassung der Einheit zwischen Körper und Raum, der Wechselwirkung der Einzelwesen und ihrer Umgebung. Zum Schluß eine längere Auseinandersetzung mit Max Klinger über die von diesem statuirte eigene graphische oder Griffelkunst neben der Malerei und über die Beziehungen zwischen Malerei und Dichtkunst. Das Schriftliche ist ein begiegender Beitrag zur Aesthetik und auch reich an klärenden Bemerkungen über Raphael, Correggio, Michelangelo, Rubens, Rembrandt, über die Bedeutung der Kontur und des Profils u. a. Das Malerische in der Baukunst und Plastik soll erst später erörtert werden. — Das zweite Heft, auf das man sehr gespannt sein darf, wird über Barock und Rococo eine kritische Auseinandersetzung bringen.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Stadtpfarrer Keppler in Freudenstadt.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins,
für denselben: der Vorstand Pfarrer Deigel in St. Christina-Ravensburg.

Nr. 5.

1897.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.05 durch die württembergischen (M. 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirk), M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich, Frsch. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einsendung des Betrags direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

Schwäbische Kruzifixbilder nebst Kruzifixbetrachtungen.

(Fortsetzung.)

Da Stil und Entstehungszeit für die Klassificirung unserer Skulpturwerke keinen Einteilungsgrund darboten, haben wir sie nach innern Unterschieden, nach der Verschiedenheit der Auffassung, nach Höhe und Tiefe des Leidens gruppiert. Dies ist nun freilich nicht so leicht und sicher, da es ins ästhetische Gebiet hinübergreift; das subjektive Gefühl spricht hier mit und bei manchem Christusbilde ließe sich streiten, ob wir es noch lebend oder schon todt uns vorzustellen haben. Besitzt doch nicht jeder eine so feine Unterscheidungs-gabe, wie sie Hans Jakob in seinen „Dürren Blättern“ von dem früheren Pfarrmesner in Freudenstadt rühmt, der sein Kunst-urtheil über das dortige Kruzifix dahin zusammenfaßte: „Auf dieser Seite sehen Sie den letzten Hauch des Sterbenden und auf der andern den Sterbenden im Tode.“

Kruzifix des Blaubeurer Kreuzgangs (in der Stuttgarter Alterthums-sammlung).¹⁾ So könnte es leicht auf-fallen, daß wir dem Kreuzbild in der Stuttgarter Alterthumsammlung den äußersten Grad des Leidens zugeschrieben haben. Ist nicht Freudenstadt heftiger im Kampfe, zuckt da nicht jedes Glied in krampfhaftem Schmerz? Ja, das ist es eben; da ist noch Widerstand der leidenden Natur, während dort das Leben, nur noch einem schwachen Flämmchen gleich, dem Erlöschen nahe ist. Die ruhige still-ergebene Haltung drückt dem Kruzifixus des Blaubeurer Kreuzgangs den Stempel auf; im Blutverluste dürstet er, daß die Zunge ihm am Gaumen klebt, im Blut-

verlust ermattet und verschmachtet er. Die ganze Gestalt, als wollte sie in sich zu-sammensinken, leblos dem Gewichte der eigenen Schwere überlassen, welchem selbst das Lendentuch folgt, das nicht, wie sonst, weit hinausflattert, sondern in schlaffen Falten herabschleift. Auch sonst sind die Spuren des Leidens stark markirt. Das Haupt ist niedergesunken unter der dichten Krone; Blut träufelt (in der ur-sprünglichen Bemalung) in das brechende Auge, in die Mundhöhle und sickert aus der auffallend tiefen, blau geränderten Seitenwunde; die Achseln sind hohl und ausgereckt, die Hände zusammengekrampft: das Ganze macht den Eindruck des ent-sehlichstern Elendes, der Verlassenheit und der Peinen, ein Eindruck, der durch die mageren Körperformen — Arme und Hals entbehren noch der anatomischen Artikulation und Detailausbildung — noch er-höhht wird. Mit dem Uebermaße des Schmerzes ist aber auch die friedliche Er-gebung in gleicher Stärke über die ganze Gestalt ausgebreitet und gleichsam abge-wogen; es ist ein Verschmelzen in Leid und Liebe, aber die Liebe ist stärker als das Leid! Er stirbt als das sanftmüthigste Opfer und leidet alles nur Denkbare, aber für andere, freiwillig, für seiner Brüder Heil. Daher um die lebenden Rippen ein unbeschreiblicher Ausdruck von über-menschlicher Liebe, göttlichem Mitleid und sanfterster Ergebenheit. „Der unsere Sün-den selber an seinem Leibe auf dem Holze trug, damit wir abgestorben der Sünde der Gerechtigkeit lebten, durch dessen Wun-den ihr geheilt worden seid.“ 1. Petr. 2, 24.

Wie hoch erhebt sich durch diesen feeli-chen Ausdruck dies Werk über das dau-ziger Kruzifix, das — obwohl voll er-greifender Todespoesie — doch mehr nur die materielle Seite des Tragischen, das

¹⁾ S. das Vollbild, Jahrgang 1896 des „Archivs“.

Bild des Sterbens und des erschrecklichen Unterganges festhält, dagegen die ideale Seite des Plastischen opfert und die poetische Idee des Tragischen als solchen und vollends das religiöse Ideal nicht erreicht! — Unmittelbar entseßlicher Eindruck des Todes ohne versöhnenden Zug. — Durch diesen geistigen Gehalt übt es, obschon es uns weber Wunden, noch das rinnende Blut erspart, eine unwiderstehliche Anziehungskraft aus. Wir wenden unsern Blick und unsere Liebe dem Gekreuzigten zu. Wir zählen da die Wunden, wir zählen die Worte: die vier Wunden, die Sinnbilder der vier Flüsse, die im geistigen Eden einer Quelle entspringen und sich über die ganze Erde verbreiten, die sieben heiligen Worte, über die wir stundenlang nachdenken, die wir Buchstaben für Buchstaben betrachten können. Unsere Herzen fühlen jede Pein des Körpers, jeden Schmerz der Seele des Gottmenschen lebhaft mit; wir bringen jene schrecklichen drei Stunden des Todeskampfes Minute für Minute, Pulsschlag für Pulsschlag, Seufzer für Seufzer bei ihm zu — unermülich, so schwer der Schmerz drücken mag. — So leistet dieser Kreuzifixus, wenn schon wahrscheinlich der früheste unter unsern schwäbischen Meisterwerken, schon alles, was wir von einem Kreuzbild erwarten dürfen: „Mitten in seinen Leiden so sanft, so feierlich, so zart und milde auf uns blickend, daß wir bei seinem Anblick weinen, lieben, brennen“ — nicht effekt-hässerisch wie Raumburg, nicht grauen-erregend wie Baidt, von sprechender Naturwahrheit, und doch ohne alles Abstoßende, ja ohne gegen eine Schönheitslinie zu verstoßen!

Freudenstadt.¹⁾ Ein Werk von

¹⁾ Dieses Meisterwerk der Holzschnitzerei ist vor mehr als einem Menschenalter einer, wenigstens was den Farbauftrag betrifft, nicht ganz glücklichen Erneuerung unterzogen worden, welche ihm im benachbarten Horb angethan wurde. Uebrigens verlangte der Gemeinderat vor Uebernahme des Kreuzifixus ein Gutachten des Stadtwundarztes ein und ließ vorsichtig das Kunstwerk erst passieren, nachdem dieser sein gewichtiges Wort: Er ist es! gesprochen, in welches alsdann alle einstimmten. Wir gedenken eine Abbildung von diesem Christus zu bringen, sobald es möglich sein wird, ihn im Freien aufzunehmen. An seinem gewöhnlichen Standort in der Stadtkirche ist er nicht günstig beleuchtet.

edelster Formbehandlung und ergreifendster Tiefe der Empfindung. Mit höchster naturalistischer Schärfe verbindet sich hier eine künstlerische Feinheit und Vollendung, die manchen bestimmen mag, dieses Bild unter allen naturalistischen für das erste zu erklären. Dabei aber welch' geistiger Gehalt, welche ideale Schönheit! Adel und Naturwahrheit halten einander die Wage. Daher ergreift auch dies namenlose Leiden mit geheimer Gewalt. Wahrlich, es braucht nicht erst gesagt zu werden, daß hier ein edler, großer Mann, sich selbst und seinem Charakter treu, ohne Verzagttheit auf der einen und ohne Nachsicht auf der andern Seite bildet für eine Idee, der er sein Leben geweiht.¹⁾ Wie der Himmel über der Erde, so ist diese Kreuzesscene auf den ersten Blick über jedes gewöhnliche Sterben erhaben.

Was die Grundstimmung anbelangt, so leuchtet hier gegenüber dem still Lechzenden, Erlöschenden des vorigen das Pathos herein, jedoch nichts Effekt-hässerisches; an die Stelle des innig Gemüthvollen tritt das tragisch Heftige. Der unbekannte Meister konzentriert unsere Betrachtungen auf den letzten feierlichen Augenblick, als des Heilands lauter Schrei verkündete, daß sein Geist schied und durch sein Scheiden den letzten großen Akt der Erlösung vollendete. Daher das gewaltsame Zerreißen aller Bande, der zarten und der starken, jedes Glied zuckend in krampfhaftem Schmerz. Aber zugleich diese hoheitsvolle Stirn, die überirdische Entschlossenheit zum Leiden und die himmlische Ruhe im Meere der Leidenschaften und Sorgen, welche hier fluten — die Ruhe des stillen unbewegten Geistes in Kampf und Schmerz der widerstrebenden Natur, die feste Hoheit des Willens, der nach innen wirkt, da er nach außen nichts zu bewegen hat und die Spuren des Leidens durch die Kraft des Geistes mildert und verwischt. — Wie tief sind unsere schwäbischen Meister betrachtend eingebrungen von der äußeren Wirklichkeit auf das innere Wesen dieses Leidens, auf die gottmenschliche Persönlichkeit des Leidenden! — Daher das Intensive, das innerlich Zusammengehaltene einer Empfindung, mit deren Natur die

¹⁾ Vgl. Stodtbauer a. a. O. S. 307.

Gefahr leerer Uebertreibung und gewalt-
samer Ausschweifung so nahe verbunden
ist. Nichts Manierirtes, das die Wuth
für den Ausdruck der Kraft nimmt, die
Grimasse für den Ausdruck der Leiden-
schaft, das Theatralische für das Drama-
tische; keine häßliche Verrentung, keine
Spur der heute so beliebten Unsitte, die
beabsichtigte Wirkung durch Uebertreibung
noch zu überbieten. Diese tadellose Leibes-
schönheit bleibt von den feindlichen Ge-
walten unangetastet. Aus allen Formen
spricht Adel, Freiheit, reines Verständniß
der Gliedmaßen. Der tief schmerzliche,
ganz in Kummer getauchte Ausdruck des
Antlitzes (zu welchem sich die im übrigen
sprechenden, aber gewöhnlichen Gesichter
von Tüferröth und Backnang nur wie
Vorstudien verhalten) wird dadurch voll-
endet, daß in ihm ein höheres muster-
gültigeres Schönheitsideal zur Geltung
kommt als in den meisten seiner Vorgänger,
wie auch das Leidenbild durch die voll-
endete Naturwahrheit in der Körperbildung
intensiver wird. Wer so die formale Schön-
heit zur Grundlage der idealen zu machen
und durch die anatomische Form gar noch
Würde und religiöse Weihe zu fördern
versieht, der muß ein ganzer Künstler sein!
Es ist mehr als bloß menschliche Ho-
heit im Tode, was aus den Schmerzens-
zügen dieses unübertroffenen Meisterwerkes
strahlt, es sind keineswegs bloß natürliche
Empfindungen des Mitleids, zu welchem
es anregt: beispiellose Seelengröße, volle
sittliche Freiheit und opfernde Liebe sind
es, die wie ein leichter Verklärungsstrahl
in das Dunkel dieses Passionsbildes leuchten
und den Beschauer bewegen, am Fuße des
Kreuzes in Reueschmerz, Dank und Gegen-
liebe sich zu versenken.

Wib(l)ingen.¹⁾ Den Kreuzaltar über-
ragt das aus Holz geschnittene polychromirte
Kolossalbild des Gekreuzigten aus dem An-
fang des 16. Jahrh., welches sich früher
im Ulmer Münster befunden haben soll.²⁾
Auf die Ferne berechnet, zeigt es doch eine
solch vollendete Arbeit bis in die kleinsten
Kleinigkeiten, daß man unwillkürlich an

die Meisterhand Syrlins erinnert wird.

— Dieser Christus steht ganz in der
Menschheit. Tiefe Wehmut strömt aus
seinem Antlitz und seiner Haltung dem
Beschauer entgegen. Sein schmerzlich
klagender Mund spricht das Wehe des
ganzen Menschengeschlechts aus und sein
hochadeliger Leib, welcher schon die Glie-
derfülle der Renaissance zeigt, enthüllt, ob-
wohl diskret, den höchsten Schmerz. Aber
mit dem Schmerz kontrastirt die Willens-
stärke, und die Ruhe der Seele mit der
Erschütterung der leiblichen Natur. Unser
Meister wurde der Kunstvorschrift gerecht:
Bei einem schreckenvollen Vorwurfe hat
der Künstler die Handlung, den Augen-
blick, die Gefinnungen herauszugreifen
und hervorzukehren, welche besonders ge-
eignet sind, die tugendhaftesten und er-
leuchtetsten Menschen aller Zeiten zu
fesseln.¹⁾ Daher ist auch alles so himm-
lisch schön und erhaben, jeder einzelne
Zug ist wie erklärt und vergeistigt und
ähnlich dem Zeus des Phidias ist hier
die Menschheit als solche zur höchsten
Vollendung ihres Seins, nur unter dem
Gesichtspunkte des Leidens gelaugt. Dieser
Mann der Schmerzen kann allerdings
ohne das Pendant eines Auferstehungs-
bildes ankommen; er leidet in so hehrer
Majestät, daß das Göttliche nicht zu kurz
kommt. Durch Schmerz und Hinfälligkeit
hindurch leuchtet die innere Kraft. Die
Gestalt hat aufgehört, bloße Form zu sein:
sie ist Hülle, aber nicht den Geist dem Auge
entziehende, sondern ihn offenbarende, dem
Auge der Kunst durchdringliche Hülle.
Ja, es ist auch hier mehr als bloß
menschliche Hoheit im Leiden, was her-
vortritt und nothwendig hervortreten
muß, wenn dem erhabenen Gegenstande
Genüge geschehen soll. Um alle Gerechtig-
keit zu leiden, sagt Bossuet (3. Pred. auf
das Fest der Beschneidung), muß man Gott
sein; denn die göttliche Strafe lastet so
schwer auf dem Sünder, daß, wenn nur
eine unbegrenzte Macht sie auflegen kann,
auch nur eine unbegrenzte Kraft sie aus-
zuhalten vermag. Nimmt Jesus eben
Knechtsgestalt an und die Ähnlichkeit der
Sünde, erscheint er lediglich als Sünder
(weil Stellvertreter für alle Sünder), dann

¹⁾ S. das Textbild im vorigen Jahrgang, das
wir der Güte des Herrn Bildhauers Federlin
in Ulm verdanken.

²⁾ Vgl. Pfeleiderer, das Münster in Ulm
1856, S. 303.

¹⁾ Emeric-David.

wird sein Kreuz ihn erdrücken, dann wird das Todtenreich in seinen Schatten ihn begraben und auch ewig behalten. Weil aber dieser Bürge der Sünden zugleich allmächtiger Gott ist, deshalb ist er (wie David Ps. 87, 4 singt) frei unter den Todten und über die Sünden erhaben. Daher weht es in unser Kreuz wie Sieg und in diesem Schmerzensbild hat der Heiland seiner Glorie gewissermaßen schon vorgegriffen: „Er herrscht schon durch die Erhabenheit seiner majestätischen Schönheit. Das Uebermaß eines heiligen Schmerzes hat seine ganze Leiblichkeit durchdrungen und hüllt wie eine Flamme von innen seine Wangen in Glut. Seine Augen sind zum Himmel gerichtet und in seinem Blicke welche Innigkeit des Gebetes, des Willens, des Verlangens, der Barmherzigkeit! Alle Wunden, alle Sünden der Menschheit fließen in den Vorstellungen des Erlösers wunderbar in einander, sie durchwühlen sein Herz, dennoch empfindet man, daß er für sich selbst keinen Senfzer hat. Ach! den die Welt nur einen Moment lang mit Augen gesehen, um ihn anzubeten und dann auf immer zu beweinen, er ist es, der hier vor ihr steht in der erhabenen und doch augenscheinlichen Vereinigung seiner beiden Naturen, von denen gerade die, welche sich den Sinnen entzieht, am mächtigsten zu unserem Geist und Herzen spricht.“¹⁾

Hier schließt diese Betrachtung ab, weil das Leben ihres Verfassers und des Redakteurs des „Archiv“ selbst einen jähen Abschluß fand. Am 5. Mai hauchte Stadtpfarrer Eugen Keppler von Freudenstadt seine Seele aus. Die obige Studie schrieb er wenige Tage vor seinem Tode; in amplexu Crucifixi ist er von hinten geschieden. Die leider nicht ganz zu Ende geführten Kreuzfigurbetrachtungen zeigen, wie tief er sich nicht bloß in die Bilder, sondern auch in die Person des Gekreuzigten hineingedacht und hineingelebt. Mit ihm gestorben, wird er mit ihm leben. — Die Redaktion führt bis auf weiteres der Bruder, Professor Keppler in Freiburg i. Br., fort.

Neuer Beitrag

zu den Beziehungen zwischen Tirol und Oberschwaben im Anfang des 16. Jahrhunderts.

Von Pfarrer Dr. Probst in Essendorf.

Die innigen Beziehungen zwischen Tirol

¹⁾ Vgl. Mad. Siverschines Gedanken über Guercinos Ecce Homo.

und Oberschwaben auf dem Gebiete der bildenden Künste gestalten sich mannigfaltiger als vor kurzer Zeit noch geahnt werden konnte. Der Gegenstand gewinnt dadurch noch an Interesse, daß auch die Vermittlungspersonen zwischen den beiden Provinzen immer deutlicher hervortreten, vorerst wenigstens für den Anfang des 16. Jahrhunderts. Wir verdanken diese Ergebnisse besonders den erfolgreichen Bemühungen des Herrn Custos Fischner in Innsbruck.

Durch eine Publikation desselben in der Zeitschrift des Ferdinandeum (III. Folge, 40. Heft S. 209) wird nun auch als der ausführende Architekt an dem Thurme der Stadtpfarrkirche zu Schwaz in Tirol festgestellt: Jakob von Elchingen. Wir fassen die Resultate der Urkundenforschung Fischners in ihren Hauptpunkten zusammen. Der Meister heißt: Jakob Zwizl aus Elchingen; seine Familie dürfte aus dem Pfarrdorf Elchingen bei Ulm stammen; er selbst war ansäßig in Augsburg. Zu dem Bauwesen in Schwaz wurde er berufen am 19. Febr. 1509. Aber der Plan zu dem Thurmbau rührte nicht von ihm her, sondern von dem Meister Burkhard (Engelberger). Im Jahre 1516 am 11. April wurde das bis dahin entstandene Bauwesen einer Besichtigung von Sachverständigen unterzogen und mag wohl bald nachher vollendet worden sein. Meister Jakob stand somit zu dem Schwazer Bauwesen in einem ganz ähnlichen Verhältnisse wie Hans Luz, gebürtig aus Schussenried in Oberschwaben, zu dem von Bogen, und auch die Zeit ihrer Thätigkeit fällt ganz nahe zusammen. Eine Abbildung der Schwazer Kirche ist gegeben bei Abt, Kunstgeschichte von Tirol S. 298.

Der starke Antheil, den oberchwäbische Meister an den Bauten in Tirol hatten, erklärt sich somit ganz befriedigend durch die Vermittlung des Meisters Engelberger, der seinerseits an dem Ulmer Münsterbau wesentliche Dienste leistete.

Aber auch auf dem Gebiete der Malerei wird von den Kunsthistorikern, für die gleiche Gegend und Zeit ungefähr, ein namhafter Einfluß der schwäbischen Schule anerkannt. Man wird annehmen dürfen, daß hier wohl die Anwesenheit von Bernhard Striegel aus Memmingen in Oesterreich direkt oder indirekt ins Ge-

wicht gefallen sein werde, was um so mehr angeht, da seine Stellung daselbst eine sehr geachtete war. Oder verdankte vielleicht Striegel selbst schon seine günstige Lage einem Gönner aufstrebender Talente, als welchen wir den Meister Engelberger aufzufassen berechtigt sind? Weitere Aufklärungen darüber wären sehr erfreulich.

Nimmt man dazu noch die weitere Mittheilung von Fischenaler (l. c. S. 215), daß von Veit Stoß in Nürnberg der Hauptaltar in Schwaz 1503 erstellt wurde (von dem noch drei Holzstatuen vorhanden sind), so erkennt man daraus, wie bedeutend die Mischung und Kreuzung der künstlerischen Einflüsse in jener Gegend war, und welches ergiebige Feld durch die Forschungen Fischenalers hiermit erschlossen worden ist!

Die Reliquien und Reliquiarien der Klosterkirche zu Schussenried.

Von Kaplan B. Kueß.

(Fortsetzung.)

Außer dem anno 1720 gekauften „Magnusstab“ wurden im Jahre 1754 noch zwei weitere erworben. Veranlaßt wurden diese Neubeschaffungen durch folgendes: Zur Felsbenediktion verwendet man gewöhnlich die Stabreliquie; wenn diese aber gerade nach auswärts geholt und noch nicht zurückgebracht war, dann wurde die Zahnreliquie benützt. Grundloserweise brachte aber das gewöhnliche Volk der letzteren weit weniger Vertrauen entgegen als der ersteren, obgleich ja doch beide ehrwürdigen Ueberreste auf Sanct Magnus zurückwiesen. Um diesem Vorurtheil der Leute zu begegnen, wurde beschlossen, zwei weitere silberne „Magnusstäbe“ von ganz gleicher Form fertigen zu lassen und denselben je eine der Magnusreliquien einzuverleiben. Die „Stäbe“ wurden bei den Gebrüdern Bepstein, Goldschmieden in Weingarten, bestellt. Oben vergoldet und mit Steinen geschmückt, bekamen sie die Länge von je $4\frac{1}{2}$ Fuß; der eine wurde auf das Josephsfeß, der andere auf Pfingsten 1754 in bequemem, zierlichem Futteral abgeliefert. Obwohl das Kloster noch Silber beigesteuert hatte, kamen doch beide zusammen auf etwa 500 fl. zu stehen. In das eine der stabförmigen, in ein Kreuz auslaufenden Reliquiarien wurde die Partikel von dem Reifstab des Heiligen gelegt, in das andere der Zahn vom Leibe St. Magni nebst einigen Splintern von dem wirklichen Stabstück; diese Splinter wurden in das Kreuzchen eingeschlossen, welches den Silberstab krönte. Weil von dieser Zeit an die Reliquien, wenn sie zum Segnen nach auswärts getragen wurden, in völlig gleichgestaltigen „Magnusstäben“ lagen, schwand das Mißtrauen gegen die Zahnreliquie.

Die beiden Ueberreste des Kirchen- und Klosterpatrons wurden mit großem Erfolg zum Schutz von Saaten und sonstigen Pflanzungen, welche von schädlichen Thieren bedroht waren, verwendet.¹⁾

Von den erwähnten vier „Magnusstäben“ ist nur noch einer vorhanden, das Schicksal des zweiten ist uns nicht bekannt, den dritten und vierten hat im Juni 1809 die Krone Württemberg an sich gezogen.²⁾ Die Reliquien selbst aber blieben der Kirche erhalten; sie ruhen in dem Reliquientabernakel des Magnusaltars. Der „Magnusstab“, in dem sie heutzutage aufbewahrt sind, ist wahrscheinlich der von Abt Liberius erworbene; derselbe war früher schon der beschidenste; in seinem jetzigen Zustand ist er aber nur noch ein Schattenbild früherer, strahlender und kostbarer Schussenrieder „Magnusstäbe“. Der derzeitige „Magnusstab“ ist bloß etwa 50 cm hoch; unterhalb befindet sich ein kurzes abgerundetes Hartholzstück zum Halten des Reliquiars; über dieser Handhabe aus Holz erhebt sich ein Metallknäuf, welcher ursprünglich nach unten und oben mit je 6 Krabben verziert war; von der oberen Krabbenreihe ist jedoch die Hälfte weggebrochen. Auf diese Stabpartie ist horizontal ein 6strahliger Messingstern aufgelegt; darüber ruht, auf einen Eisenstift gesteckt, die 4 cm hohe, drehbare, nur mangelhaft befestigte Stabreliquie; hinter ihr erhebt sich ein hufeisenförmiges Silberstück, an dessen Wabeln nach rückwärts das Meisterzeichen angebracht ist, nämlich links ¹¹ B, rechts ein Storch

und K; darüber schwebt das hohle Brustbild des hl. Magnus mit verhältnismäßig großem Nimbus. Brust und Rücken der Halbfigur sind durchbrochen und die Oeffnungen mit Glas verschlossen; der vorder- und der rückseitige Glasverschluß ist je von einem kleinen silbergelassenen Granateinfranzchen umrahmt; in der Brusthöhlung liegt ein etwa 4 cm langes vergoldetes Kreuzchen, an dem zu lesen ist: De Bac. S. Magni Abb. (Das heißt: Von dem Stab des hl. Abtes Magnus.) An dieses Metallkreuz ist mit einem Draht die Zahnreliquie befestigt. Seit die Säcularisation das Klostersgotteshaus des meisten Edelmetalles beraubt hat, ist also für die Zahnreliquie nicht einmal mehr ein eigenes Reliquiar vorhanden, so daß sie bei der Stabreliquie untergebracht werden mußte. Der „Magnusstab“, der größtentheils aus nur mangelhaft vergoldetem Kupfer besteht, während allerdings die an ihm befindliche Büste des Schutzheiligen silbern und auch gut vergoldet ist, wird hinter Glasverschluß deutlich sichtbar auf dem Magnusaltar aufbewahrt; er ist von einem silberfarbigen Strahlenhintergrund umgeben und wird von zwei knieenden Engelsfiguren verehrt. Das Formular, welches am Patrocinium bei der Weihe des sog. Magnuswassers gebraucht wird und noch aus der Klosterzeit stammt, schreibt vor, daß bei dieser Benediktion der Magnusstab in das zu segnende Wasser einzutauchen sei.

¹⁾ Diarium des P. Nothelfer. S. 397.

²⁾ Chronik des Pfarrers Löwe. Seite 480.

4. Das tabernakelförmige Reliquiar mit einem Ueberrest von den Gebeinen des hl. Johannes v. Nepomuk.

Dem hl. Johannes von Nepomuk wurde in der Gemeinde schon frühzeitig eine hervorragende Verehrung gezollt: Ehedem stand an der Schussen bei der Obermühle eine St. Nepomukkapelle mit einem steinernen Standbild des Heiligen. Sodann ist nach der Ueberlieferung die Betkapelle im Filial Orteute zu Ehren des hl. Johann von Nepomuk erbaut worden. Auch in der St. Kunentapelle der Parzelle Kürnberg blüht noch heutezeitige der Kult des genannten Heiligen. Die Pietät gegen Johannes von Nepomuk wuchs noch bedeutend, als im Laufe des 18. Jahrhunderts zwei Ueberreste von seinem hl. Leib nach Schussenried gelangten.

Seine Gebeine waren den 15. April 1719 in Prag wieder aufgefunden worden. Bald nach ihrer Erhebung verehrte Kaiser Karl VI. (1711—40) dem Reichsstift Schussenried eine Partikel davon. Diese Reliquie, vom St. Valdischen Klosterbibliothekar P. Nepomuk Hauntingen anno 1784 bei seinem Besuch in Soreth als „herrlich und reich gefast“ erkunden, ist jetzt noch vorhanden.¹⁾ Sie ruht im Reliquientabernakel des anno 1722 gebauten St. Michaelsaltars, bei dessen Gestaltung und Ausschmückung auf das in ihm zu reponierende kostbare kaiserliche Geschenk Bezug genommen wurde. In dem Tabernakel steht ein 70 cm hohes, mit getriebener, versilbertem Kupferblech verkleidetes und mit der Ganzfigur des hl. Johann Nepomuk gezieres Holzkästchen. In dessen oberem Theil ist das nach dem Urtheil alter Mönche massiv goldene, 15 cm hohe Reliquiar zu sehen, welches die unter Kristallglas geborgene, mit fünf großen und zahlreichen kleinen Edelsteinen, mit Goldbörchen und Perlen Schnüren gefaste heilige Reliquie enthält. An dem mit der Siegelschnur umwundenen Gefäß befindet sich das völlig unverletzte Siegel des Prager Metropolitankapitels. Die Reliquie trägt die Eufette: S. Joann Nepomuc. M. Außen an der Metallbekleidung des Reliquientästchens ließ man die Buchstaben X. K. und N. K.

Außer der erwähnten Nepomukreliquie gelangte um das Jahr 1770 noch eine zweite in den Besitz der Klosterkirche; sie hatte eine ansehnliche Größe, wurde in einer silbernen Reliquienkapfel aufbewahrt und den Gläubigen bisweilen zur Verehrung gereicht. Leider hat die württembergische Krone dieses kästelförmige Reliquiar sich anno 1809 angeeignet; wohin aber die in ihm geborgene zweite Schussenrieder Nepomukreliquie gekommen ist, vermögen wir nicht zu sagen.

Der vieljährige Besitz von zwei Reliquien des großen Prager Heiligen förderte die Andacht zu demselben so sehr, daß in Schussenried sogar ein „Bund von Nepomuk“ entstand. Um den Eifer bei den männlichen und weiblichen Bruderschaftsmitgliedern zu wecken, wurde von einem Schussenrieder Pater ein 70 Seiten

(in Oktav) großes Nepomukbüchlein verfaßt. Es führt den Titel: Kurze Erzählung des Lebens, der Marter, des Todes, der Heiligsprechung und Wunderwerke des glorwürdigen Blutzeugen Johannes von Nepomuk, samt einigen Andachten zu diesem Heiligen, beschrieben von einem seiner unwürdigen Pflegknecht im Jahre Christi 1771. Gedruckt zu Biberach bey Caspar Wieder.

5. Der Leib des hl. Vinzenz, Martyrer.

Der Leib des hl. Martyrers Vinzenz stammt aus der römischen Katakombe des hl. Kallistus. Die Reliquie gelangte in den Besitz des Kardinals Johann Baptist Altieri. Dieser schenkte sie dem P. Johannes de Annuntiatione, welcher Generalprokurator des Ordens der Trinitarier zum Loskauf der Gefangenen und Beichtvater des Kardinals Franz Barberini war. P. Johannes war mit dem während des 30jährigen Krieges als Prediger bei der Schweizergarde in Rom wirkenden Schussenrieder P. Augustin Arzet, dem nachmaligen Prälaten, in ein intimes Freundschaftsverhältnis getreten. Als Unterpfand treuer Liebe verehrte er nun dem P. Augustin die Gebeine des hl. Blutzeugen Vinzenz, welcher ein Soldat gewesen sein soll. Die feierliche Ueberführung der Reliquie in die Schussenrieder Ordenskirche fand den 31. August 1651 statt, und zwar von der Friedhofskapelle St. Martin aus; die Translationsprozession wurde von dem Prälaten Christophorus des Mutterklosters Weissenau geleitet. Wegen der durch den Schwedenkrieg verursachten Verarmung des Reichsstiftes war die damalige Fassung des hl. Leibes zwar „ehrlich“, aber sehr einfach, ja dürftig. Ihre Kosten waren denn auch ungewöhnlich gering, sie belaufen sich kaum auf etwas über hundert Gulden; eine Summe, für welche nichts Befriedigendes geleistet werden konnte.¹⁾

Als aber nachher P. Innocenz Schmid auf die Fürbitte des hl. Vinzenz hin von einem schweren Körperleiden geheilt worden war, fastete er nach seiner Wahl zum Prälaten den Entschluß, aus Dankbarkeit eine kostbare und kunstreiche Neufassung des hl. Leibes anzuordnen. Weil jedoch im Anfang seiner Regierung sehr dringende Beschaffungen von Silbergeräthen und Paramenten ihn in Anspruch nahmen, kam er erst im 6. Jahr seiner Klostervorstandschaft zur Ausführung seines Planes. Den 2. Juni 1716 übergab nämlich Abt Innocenz den Dominikanernonnen in Ennetach die Reliquie zur besseren Fassung und Ausschmückung. Beim kostbaren und kunstgerechten Kleiden des hl. Leibes wurde die Hauptarbeit von der Ordensfrau M. Benedikta Bohnenberger, einer geradezu berühmten Kunststickerin, besorgt. Zum Verzieren der hl. Gebeine gab Abt Innocenz drei Bettorale und vier Ringe her. Das erste Brustkreuz mit 6 (blauen) Saphirsteinen wurde zu 800 fl., das zweite mit (grünen) Chrysolithen zu 40 fl. und das dritte mit (dunkelblauen) Amethysten ebenfalls zu 40 fl. geschätzt. Von den

¹⁾ Süddeutsche Klöster vor 100 Jahren. Köln 1889. Seite 17.

¹⁾ Dr. Lang's Vinzenzbüchlein von 1851. Seite 10.

4 Ringen wurde derjenige mit einem Türkis zu 50 fl., der zweite mit einem (gelben) Topas zu 60 fl., der dritte mit einem (blauen) Saphir ebenso zu 60 fl. und der vierte mit einem guten (grünen) Esmaragd zu 8 fl. berechnet. Dazu kam noch ein viertes Pectoral zu 800 fl., welches der Prälat Innocenz bei seinem Tod dem heiligen Vinzenz hinterlassen hat. Zwei Hebräer quitierten auch 490 fl. als Bezahlung für gute Perlen, und ein Brustkreuz; das Goldschmiedsconto lautete auf 249 fl. 4 kr. Der Goldarbeiter bezog gegen 60 fl. Der Heiligenkreuz wurde ausgeschlagen mit werthvollen Stoffen und ausgeziert mit Bändern, künstlichen Blumen und Früchten (Apfel, Kirsch, Citronen, Orangen). Der mit wundervollen Stickereien angegestattete heilige Leib lehnt das Haupt auf ein mit Gold- und Silberfäden durchwobenes rothes Sammetkissen; er hält eine Palme aus Goldblech in der Hand und ist mit Edelsteinkreuzen geschmückt. An der Decke hängt ein vergoldetes Todtenlämpchen. An der Rückwand ist das perlengestickte quadrierte Wappenschild des Abtes Innocenz Schmid angebracht. Das Wappenthier ist ein Strauß mit einem Hufeisen im Schnabel. Für die Fassung, welche den 6. August 1717 vollendet wurde, erhielten die Klosterfrauen an baarem Geld 1472 fl. Schon zwei Tage später wurde der neue gefasste heilige Leib in feierlicher Prozession von Reichenbach aus in die Klosterkirche getragen. Sämmtliche Kosten der Neufassung beliefen sich auf annähernd 3500 fl.¹⁾

Eine Partikel des Vinzenzleibes verwahrte das Reichsstift in einer silbernen Reliquienkapitel. Es geschah dies, damit den Verehrern des heiligen Vinzenz die Möglichkeit geboten sei, durch Küssen der Ueberreste dieses Schutzzeugen ihrem Vertrauen und ihrer Andacht gegen den Heiligen Ausdruck zu geben. Leider ist auch dieses silberne Gefäß ein Opfer staatlicher Konfiskationslust geworden.²⁾

6. Der Leib des hl. Valentin, Martyrer. Da man bereits mehr als ein halbes Jahrhundert lang in Schussenried einen hl. Leib, nämlich denjenigen von St. Vinzenz, besaß, sehnte sich Abt Innocenz Schmid darnach, ein zweites derartiges Kleinod aus Rom zu bekommen. Als Mittelspersonen gebrauchte der Prälat zwei junge Männer aus dem Allgäu, welche in der ewigen Stadt als ehrbare Handwerker lebten. Ihre

Namen sind Joseph Stadler und Anton Hesse; ersterer hatte im Reichsstift Schussenried einen Vetter, den Frater Leopold Stadler. Ueberaus erwünscht wäre dem Abt der Leib seines Namenspatrons, des Papstes und Bekenners Innocenz, gewesen. Allein er wurde am 4. November 1714 benachrichtigt, daß die leiblichen Ueberreste des hl. Innocenz zu sehr in Stücke gegangen seien, als daß sie versendet werden könnten. Immerhin wurde ihm aber mit dieser abschlägigen Antwort wenigstens eine hervorragende Partikel von den Gebeinen seines Namenspatrons Innocenz überandt. Zugleich wurde er dahin verständigt, daß der Leib des hl. Martyrers Valentin in Rom erhältlich wäre. Es scheinen nun fast drei Jahre lang in dieser Sache zwischen Schussenried und Rom via Nesselwang Korrespondenzen gewechselt worden zu sein. Inzwischen kamen aus Rom Reliquien vom hl. Martyrer Deodat (ein Teil des Hauptes und ein Arm) den 23. August 1717 in Schussenried an. Leider war das Band, welches die Schachtel mit den hl. Ueberresten verschlossen hielt, beim Tragen abgerieben worden. Der Pfarrer Joseph Anton Egger von Nesselwang bernichtigte jedoch die Wünsche von Soreth wegen dieses Unfalles vollständig und erklärte, daß er den überbringenden Rompilger als einen durchaus ehrlichen Mann kenne. Was nun den Leib des hl. Valentin betrifft, so schrieben die Uebersender den 20. November 1717, derselbe sei schon in ihren Händen; sie befundeten ganz besonders darüber ihre Freude, daß nicht etwa erst später dem Heiligenleib ein Name geschöpft werden mußte, sondern daß Valentinus der wirkliche und eigentliche Name des 14jährigen Martyrerjünglings sei, mit dessen leiblichen Ueberresten sie das Kloster Schussenried zu beglücken im Begriff ständen. Unmittelbar bevor der hl. Leib nach Schwaben abging, war er in einer römischen Kirche aufbewahrt gewesen. Schon den 6. Dezember 1717 notificierte der Pfarrer von Nesselwang die baldige Ankunft der Reliquie in Schussenried und gratulierte besonders auch deshalb herzlich, weil der hl. Leib den zu Lebzeiten innegehabten Namen führe. Den 18. Januar 1718 schrieben Anton Hesse und Joseph Stadler selbst von Rom aus, daß sie den hl. Valentinsleib dem Schlosser Johannes Zeller zum Ueberbringen anvertraut hätten. Derselbe reiste mit seiner kostbaren Bürde den 19. Januar aus Rom ab und kam, begleitet von Johannes Kohlhuber aus Nesselwang, den letzten Februar 1718 in Schussenried an. Hier wurde die Reliquie mit Jubel empfangen.

Die Authentik, welche dem hl. Leib zur Veritätigung seiner Echtheit mitgegeben worden war, lautet: „Vinzenz von Philippo Servitenordens Bischof von Agynthos und Repphalonien, schenkte diesen hl. Leib, der auf Befehl des Papstes Innocenz XII. aus dem Cimiterium des Pontianus erhoben worden ist, ein Jüngling gewesen und seinen eigenen Namen Valentinus führt, Herrn Johann Dominikus Bongetti den 10. Oktober 1716. Bongetti aber schenkte solchen dem Anton Hesse den 13. November 1717, endlich aber Hesse dem Abte Innocenz den 6. Jen-

¹⁾ Archivregister. Tomus I. Lade L. Paszifel 3. Nr. 1—16.

²⁾ Wer sich über den früher in Schussenried blühenden St. Vinzenzkult genauer informieren will, lese die zwei Werke: *Feierliches Andenken des 1. Jahrhunderts*, in welchem das freie, unmittelbare des heiligen römischen Reiches St. und Gotteshaus Schussenried mit dem gloriwürdigen Leib eines wunderthätigen heiligen Schutzzeugen Vinzentius begnadigt worden ist. Niedlingen gedruckt bei Mar. Anna Kuenin, Wittib. 1751. — *Hohe Jubel-Feier zur Ehre des heiligen Martyrers Vinzenz nach Umlauf der ersten zweihundert Jahre seiner hiesigen öffentlichen Verehrung*. 1851. Zu haben bei Buchbinder Eisele in Schussenried. 24 Seiten.

ner 1718". Die Authentik wurde den 5. August 1719 von Joh. Baptist Kastoreus, dem Nuntiaturskanzler, im Auftrag des erlauchtesten und hochwürdigsten Abtes Johann Andreas Tria, Nuntiatursadvokats, als beide in Kommission zu Schussenried waren, in Gegenwart des P. Stard Frid und des P. Marius Strauß eröffnet. Bei dieser Gelegenheit wurde die Erklärung abgegeben, daß der Leib des hl. Valentin ausgesetzt werden könne, um von den Gläubigen verehrt zu werden. In seiner Freude über die bedeutende Bereicherung des Schussenrieder Reliquienschatzes hatte Abt Innocenz schon in einem eigenhändigen Schreiben vom 7. März 1718 an Heßle und Stadler die glückliche Ankunft des hl. Leibes gemeldet. Ueber diese Güte und Gewogenheit des Prälaten, welcher sie eines eigenhändigen Briefes gewürdigt hatte, waren die beiden Adressaten hochentzückt. Dieselben hatten auch in dem Schreiben vom 18. Januar 1718 dem Prälaten ihre Vermittlung angeboten, falls derselbe den künftigen Valentinsaltar für immer privilegiert, vollkommene Ablässe, oder eine Bruderschaft mit Einverleibung in eine römische Konfraternität wünsche. Zur Erlangung derartiger Vergünstigungen scheint eine Korrespondenz eröffnet worden zu sein; denn unter dem 17. September 1718 schrieb Jos. Stadler aus Rom, zur Gewinnung solcher Privilegien seien die Fragen zu beantworten: Ist die Klosterkirche zugleich auch eine Pfarrkirche? In wessen Ehren ist sie geweiht? In welcher Diözese ist sie gelegen? u. s. w. Nachdem die gewünschte Auskunft nach Rom abgegangen war, äußerte sich Stadler in einem Briefe vom 25. November 1718, er habe sich alle Mühe gegeben, die oben angedeuteten Gnaden auszuwirken, dies sei jedoch nicht in allweg möglich gewesen. Weil nämlich der Schussenrieder hl. Valentin weder dem römischen noch dem deutschen Martyrologium einverleibt, noch in ein Calendarium gesetzt sei, konnte ein vollkommener Ablass nicht für ewig, sondern bloß auf 7 Jahre erlangt werden. Später suchte man jedoch nicht um Verlängerung dieses Ablasses nach, weil Benedikt XIII. dem Norbertinerorden für die Tage seiner Ordensheiligen vollkommene Ablässe verwilligt hatte, in den Monat Februar aber die Feste von zwei Ordensheiligen fielen. Bei zu raschem Aufeinanderfolgen von Gelegenheiten zum Gewinnen vollkommener Ablässe hätte aber die Werthschätzung derselben leicht abnehmen können.

(Schluß folgt.)

Annoncen.

Die Unterzeichnete sucht:

Realencyclopädie der griech. Alterthümer,
herausgegeben von Dr. F. X. Kraus. I. Band
(oder 1.—7. Bdg.). Freiburg 1882
und erbittet Offerten.

Freiburg im Breisgau.

Herder'sche Verlagsbuchhandlung.

Stuttgart, Buchdruckerei der Kst.-Gef. „Deutsches Volksblatt“.

In Kommission der Herder'schen Verlagsbuchhandlung zu Freiburg im Breisgau ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Unser Lieben Frauen Münster

zu Freiburg im Breisgau.

68 Lichtdrucktafeln nach Aufnahmen
von **Karl Guntther**,
mit begleitendem Text (18 S.) von
Fritz Geiges.

Herausgegeben vom Freiburger
Münsterbauverein.

Groß-Folio. Preis in Original-Prachtband
M. 80.

Herder'sche Verlagsbuchhandlung, Freiburg i. B.

Soeben ist erschienen und durch alle
Buchhandlungen zu beziehen:

LIBRI LITURGICI BIBLIOTHECAE APO- STOLICAE VATICANAE MANU SCRIPTI.

DIGRESSIT ET RECENSUIT
HUGO EHRENSBERGER.

Lex.-8^o. (XII u. 592 S.) M. 25; geb. in
Halbsaffian M. 30.

So bedeutsam auch die Ausbeute aus den liturgischen Manuscripten der Vaticana bisher gewesen ist, so fehlte es doch an einem zusammenfassenden Werke, in welchem die ganze Fülle dieser für die Geschichte der Liturgie und überhaupt für die theologische Wissenschaft so wichtigen Quellen nach Zahl und Wert gewissermaßen mit einem Blick überschaut werden konnte. Diese Aufgabe will das Werk von Ehrensberger lösen. Dasselbe darf auf dem Gebiete der Liturgik seinen Platz unter den hervorragendsten Quellenwerken aller Zeiten beanspruchen. Dem monumentalen Charakter des Inhalts trägt auch die Ausstattung die gebührende Rechnung.

Altarleuchter,

feinpolierte in Messing und Rothguß von 22 cm
Höhe an — **Osterkerzenleuchter** bis zu
1,20 m Höhe im Preise von 8—140 M., nach
Zeichn. des selig. Herrn Prälat. Schwarz, verfertigt

Wilh. Seidmann,

Gelb- und Glodengießerei.

Ellwangen.

Preislisten, Entwürfe, Empfehlungen stehen
zur Verfügung.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Freiburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins,
für denselben: der Vorstand Pfarrer Dezel in St. Christina-Ravensburg.

Nr. 6.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.05 durch die württembergischen (M. 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirk), M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich, Frsk. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einzahlung des Betrages direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

1897.

Eugen Keppler †.

Eine trauervolle Ueberraschung hat die Frühe des 5. Mai d. J. wie den eigenen Angehörigen und der katholischen Gemeinde Freudenstadt so auch dem Diözesanverein für christliche Kunst gebracht: die Kunde von dem unerwartet raschen Hinscheiden des Ausschußmitgliedes Stadtpfarrer E. Keppler, des Redakteurs dieser Blätter seit den letzten Jahren. Wenn es gewiß seine Sache niemals gewesen ist, viel von sich reden zu machen und wenn eine förmlich rührende Selbstlosigkeit und Demuth das spezielle Charakteristikum des so glänzend begabten Verstorbenen gewesen ist, dann mag es gerade besonders gerechtfertigt erscheinen, ihm diesen Nachruf zu widmen und vor einem weiteren Kreise sein Bild zu zeichnen, nicht bloß um ihm selbst die gebührende Ehre zu erweisen, sondern um andere sich anregen zu lassen durch die Kenntnissnahme eines Priesterlebens voll der idealen Begeisterung und Jugendkraft, voll der rastlosen geistigen Arbeit, gesegnet in schönen Erfolgen, aber noch mehr durch den Wert seiner ganzen inneren Persönlichkeit, seiner Tugenden und nicht zuletzt seiner Leiden. Verfasser dieses darf anfügen, daß es ihm ein Herzensbedürfnis ist, dem teuren verehrten Freunde, mit welchem ihn das Band der Freundschaft noch von den Bänken der Gmünder Lateinschule her verknüpft hat, dies Denkmal in den Annalen des Kunstvereins zu setzen.

Eugen Keppler war geboren den 24. Januar 1847 in Gmünd als ältester Sohn des Gerichtsnotars Keppler. Der Vater starb sehr bald, aber die Erziehung der sieben Kinder litt, dank der Thakraft, Umsicht und Weisheit der frommen Mutter so wenig, daß sie als mustergültig aus kompetentem Munde bezeichnet worden ist. Die Mutter hielt es z. B. für nicht zu viel, während des Universitätsstudiums ihrer

drei Söhne Eugen, Paul und Hans mit der übrigen Familie nach Tübingen zu übersiedeln. Und wenn zwei Söhne dem geistlichen Stande sich widmeten und zwei Töchter den Schleier nahmen, so läßt dies allein schon einen Schluß auf den Geist zu, welcher die Erziehung und Jugend des Verstorbenen umgab. Die Mutter wurde hiebei sekundiert von ihrem Vater, dem † praktischen Arzt Dr. Laib, der eine Art Vorbild aller körperlichen Abhärtung und einfachen strengen Lebensweise war, und ihrem Bruder, dem Pfarrer Laib (in Dedheim), dem Senior unserer kirchlichen Kunstkenner und Kunstfreunde, dem Mitgründer des Kunstvereins und dem langjährigen Mitherausgeber des „Kirchenschmuckes“ und Ehrenmitglied des Diözesankunstauschusses. Gewiß hat das Vorbild und der Einfluß der beiden Männer auf den Knaben schon die Weiterentwicklung der zwei wesentlichen Eigenthümlichkeiten des Verstorbenen erheblich gefördert: eine seltene, geradezu außerordentliche persönliche Bedürfnislosigkeit, Abhärtung und Unspruchslosigkeit, und eine ebenso seltene, bis in seinen Tod gleich frische und schnellkräftige Begeisterung für alles Ideale, geistig Große und Schöne. Die höchste Einfachheit seines äußeren Lebens, die mühelose Bewältigung ungewöhnlicher Reisestrapazen und ein ganzes Leben voll gewaltiger, rastloser Arbeit sind aus diesen Wurzeln heraufgewachsen.

Schon die ersten Lebensjahre brachten den Verstorbenen in die nächsten Beziehungen zum damals eben neu aufblühenden Leben auf dem Gebiet der christlichen Kunst in unserer Diözese. Unter dem Dreigestirne Hefele, Schwarz und Laib hatte der Kunstverein sich aufgethan und überall begannen in Kirchen und Sakristeien gründliche Restaurations-

und Purifikationsarbeiten. Pfarrer Laib, damals in Nechberghausen, N. Göppingen, wirkend, hatte mit der ihm eigenen Energie eine Altarbau- und Kunstschreinerwerkstätte unter seiner Aufsicht ins Leben gerufen; sie war damals der praktische Mittelpunkt der Kirchenrenovationen; Bildhauer und Maler (so z. B. † Kolb sen., † H. von Heimbürg, auch Kolb jun., Wahl, Joos u. s. w.) waren thätig in der Ausübung der edlen Kunst. Eugen Keppeler kam als Knabe zu seinem Onkel ins Pfarrhaus hieher, und während er die Elemente der alten Sprachen lernte, so begann sich das Auge zu üben an den Erzeugnissen wahrer christlicher Kunst. Und als er dann zur näheren Vorbereitung auf das „Landexamen“ nach Gmünd übersiedelte, da mochte sich ihm von den Herrlichkeiten der Gmünder Kirchen und ihrer Schätze bereits mehr erschließen als manchem Altersgenossen, der vielleicht sein Leben lang an ihnen vorübergezogen war, ohne sie besonders gewürdigt zu haben.

1862 bis 1866 war Eugen Keppeler Zögling des Konvikts in Ehingen. Hier erwarb sich sein enormes philologisches Talent im Bunde mit begeisterter Liebe zum Fache und mit entsprechendem Fleiße die gründliche Kenntniß der klassischen alten Sprachen; es darf wohl angeführt werden, daß sein schönes Latein ein gewisses Ansehen bei Schülern und Lehrern besaß. Daneben betrieb er auch bereits das Studium neuerer Sprachen, und es schien ihm hierin spielend leicht zu gehen. Bedeutend zeigte sich auch damals schon seine Begabung für die deutsche Sprache. Ist gerade im deutschen Aufsatz die Gmünder Lateinschule ehrenvollst bekannt gewesen und hat hier Eugen K. schon die Anfänge zu seiner späteren vollendeten Stilschönheit gelegt, so sammelte er sich in den Konviktsjahren zu Ehingen und Tübingen eine Masse von Auszügen; die zahlreichen Notizbücher aus jener Zeit zeugen von seiner ausgedehnten Lektüre wie von dem tief denkenden jungen Geist, dem nichts entging, was nach Form oder Inhalt wichtig war. An der Ausbildung seines Stils arbeitete er unablässig weiter; im Streben, die Gedanken richtig und logisch zu verketteten und jedem derselben die ihm entsprechende Worthülle zu geben, konnte er sich nicht genug thun; er konnte aber auch sich freuen, mit den Jahren

eine immer höhere Vollendung, einen glänzenden Schluß seines Stils zu erreichen.

Im Wilhelmsstift zu Tübingen (1866 bis 1870), in dessen Annalen Eugen Keppeler als eines der bedeutendsten und eigenartigsten Talente glänzt, vollendete sich während des ersten Jahres die Reife seiner altklassischen Sprachkenntniß, während er von den philosophischen Studien und deren damaligem Betrieb sich weniger ausgesprochen fühlte. Dann traten natürlich die theologischen Studien in den Vordergrund, und er war hierin mit den Kursgenossen Hamma, Dr. Walter u. s. w. stets an der Spitze des Kurses. Durch die Jedem unvergeßlichen archäologischen Vorlesungen und Demonstrationen Heffes im zweiten Jahre kam er so recht in's Wesen der kirchlichen Kunst hinein; er baute auf diesem Fundamente in den folgenden Jahren weiter durch seine eigenen Kunststudien; daneben verwendete er die freie Zeit auf das gründliche Studium und die Beherrschung der neueren Sprachen: Französisch, Englisch, Italienisch, Spanisch, auch das Altfranzösische, Mittelhochdeutsche u. s. w. Mit wahrer Bewunderung blickten ältere und jüngere Kommilitonen auf den jungen Sprachenmeister, dessen Talent sich damals glänzend offenbarte. Das waren Jahre des idealsten Aufgehens im geistigen Streben, des begeistertsten unermüdblichen Arbeitsdranges, des Durstes und Hungers nach geistiger Nahrung, nach möglichst univ erseller Geistesbildung. Eugen Keppeler war ein Student im nobelsten Sinne, er gieng auf im Studium, er schwärmte für alles Hohe, Edle, Große. Und wenn von so manchem Zögling des Wilhelmsstifts mit vollster Berechtigung auch das Wort gesagt werden kann:

„... von Silberfittigen gehoben
Schwebt fromm und stolz der junge Geist nach oben“ —

dann war E. K. einer auf den es ganz besonders paßte. „Stolz“ — im Sinn des idealen Strebens nach dem Höchsten, ja das war er, keineswegs aber im Sinne persönlicher Selbstüberhebung oder des vornehmen Sichabschließens von anderen. Im Gegenteil: Eugen K. war in seiner sprudelnden Mittheilbarkeit, in seiner natürlichen Selbstlosigkeit und Liebenswürdigkeit, in seinem seltenen Humor und schlagfertigen Veredsamkeit die Freude aller, die

ihn kannten und der spezielle geistige Mittelpunkt seiner Konviktsgeellschaft, welcher er ebenso nobel wie geistvoll präsidirte. Der gute Humor und das Verständniß desselben hat ihn durch sein ganzes Leben begleitet, aber der Kern davon war der feinfühligste Sinn für alles Rechte, und wider alles die Grenzen Ueberschreitende, Nichtanständige. Aus einer Reihe seiner späteren kunstwissenschaftlichen Arbeiten leuchtet formell und materiell auch diese köstliche Seite heraus.

Während des Seminarjahres in Rottenburg (1870/71) kam ein weiteres, nicht karg bemessenes Talent, das sich in Tübingen schon ahnen ließ, zur gründlichen Auswerthung: die Begabung für das homiletische Amt. Die merkwürdige rhetorische Anlage, welche den beiden anderen Brüdern von Gott mitgegeben ward, ist auch ihm, dem Ersten verliehen gewesen; wir möchten fast meinen, sie sei gerade ihm am tiefsten im Herzen, in der ganzen Art seines Denkens und Empfindens gesessen. Mit glühender Begeisterung hat er die großen Franzosen in ihrer Sprache gelesen und noch mehr durch und durch studiert. Wenn er einen Fenelon und Bossuet citierte und von ihnen sprach, da mochte es einen berühren, als ob der Hauch einer gewissen Congenialität mit ihnen einen anwehe. Selten wird ein Schwabe so in dem Geist und die Art jener großen französischen Predigtmeister eingebrungen sein, selten wird Einer sie so gründlich gelesen und studirt haben, wie Eugen K. Unter dem Einfluß dieser Klassiker ist E. K. sein Leben lang geblieben; das beweisen seine Aufsätze, Reden, Predigten klar und unzweideutig. Wir möchten seine theoretisch-wissenschaftliche Befähigung für Homiletik eigentlich als das bedeutendste, als die Krone seiner sprachlichen und ästhetischen Studien bezeichnen und sind überzeugt, daß er, wenn er ausschließlich sich diesem Fache hätte widmen können, ein großer homiletischer Lehrer, eine Auktorität in dieser Wissenschaft geworden wäre. Wie er früher sprachliche Excerpte machte, so legte er sich von jetzt ab eine homiletische Sammelmappe an, deren Reichthümer er unermüdlich vermehrte. Wahrhaft bewundernswerth ist sein Gefühl für rednerische Verwerthung und Darstellung, das zeigt sich aus jedem Blatte derselben.

September 1871 trat Eugen Keppler in

den praktischen Kirchendienst ein, und 25½ Jahre hat er in demselben gewirkt, bis der Tod ihn so unerwartet rasch abrief. Er wurde zunächst Vikar in Weilberstadt und blieb auf diesem Posten von 1871 bis 1876, also volle fünf Jahre. Als solcher hatte er Wilbbad excurrendo zu pastoriern, das damals noch keine Kirche hatte und nach Weilberstadt eingepfarrt war. Im Sommer während der Saison wohnte er ständig drüben. Es war ein verantwortungsvoller, schwieriger Anfangs- und Vertrauensposten. Der Verstorbene, der hier seine eminenten Sprachkenntnisse so recht im Dienste der Kirche verwerthen konnte, war da ganz an seinem Platze. Die sprachliche Weiterbildung und homiletische Studien füllten hier neben den eigentlichen Berufsarbeiten seine Zeit aus.

Eine halbjährige Reise nach Frankreich und England, welche er in Begleitung seines jüngeren Bruders machte, galt weiteren Sprach- und Kunststudien, aber der Sinn für die Schönheiten der Natur führte die Brüder in angemessener Abwechslung auch zwischen hinein in die schottischen Berge und Seen, in jene Gegenden, welche mit Recht das Entzücken und der Stolz der englischen Naturliebhaber sind. Leider hat der Verstorbene die Ausbeute dieser Reise — mit Ausnahme einiger Artikel im „Volksblatt“ — nicht literarisch verwerthet. Nach dem, was er sonst für letzteres Blatt schrieb (die geist- und humorvollen Wilbbader Briefe u. a.) zu schließen, wäre diese Reisebeschreibung zweifellos eine Musterleistung originellen Feuilletonstils geworden.

Nach der Rückkehr erfolgte E. K.s Ernennung zum Stadtpfarrer von Wilbbad, als welcher er vom Juli 1878 bis Frühjahr 1883, also wieder rund fünf Jahre seines Amtes waltete. Es ist hier nicht der Ort, speziell auf seine pastorale Thätigkeit einzugehen; es genügt zu konstatieren, daß Stadtpfarrer E. K. von seiner katholischen Gemeinde geliebt und verehrt, von den Kurgästen überaus geschätzt und in der ganzen Stadt angesehen und hochgeachtet war. Dagegen soll seine Mühewaltung um die Erbauung der katholischen Kirche in Wilbbad hier besondere Erwähnung finden. Noch als Vikar von Weilberstadt-Wilbbad wurde er in diese Angelegenheit hineingezogen und hatte dabei Anlaß, seinen künstlerischen Sinn zur Geltung zu bringen, weitere praktische Erfahrungen zu sammeln

und seine Föndigkeit im Erschließen von Geldquellen für den Bau zu erproben. Bei seinem Amtsantritte aber gab es erst recht zu sorgen und zu arbeiten. Die Kirche war noch nicht vollendet, der Thurm nicht ausgebaut; es waren keine Glocken und nur spärliche Paramente vorhanden, wie denn das gesammte Inventar höchst dürftig war; der Platz um die Kirche glich einer Wüste, die selbst wurde wiederholt vom Hochwasser heimgesucht, dazu Schulden in Masse. Das war ein reiches Wirkungsfeld für den neuen Stadtpfarrer von Wildbad; und E. K. hat denn auch mit dem Erfolg eingegriffen, daß die größten Defekte und Schäden gehoben und die Schulden erheblich herabgemindert wurden. Kaum war hier einigermaßen Ordnung geschaffen, so ging er daran, für sein Filial Neuenbürg eine eigene Kapelle zu bauen; die mit gutem Humor geschriebene Baugeschichte derselben („Archiv“ 1886, Nr. 1) war sein erster Beitrag für das Organ des Diözesankunstvereins.

Als er sich 1883 entschloß, eine andere Stelle zu übernehmen, so konnte er eine Reihe von Gründen anführen, welche ihm nicht gestatteten, auf die Dauer hier zu bleiben, so lieb er das herrliche Plätzchen gewonnen hatte. Es war kein Pfarrhaus vorhanden, der Stadtpfarrer mußte ohne eigene Haushaltung zur Miete wohnen; die katholische Gemeinde reduzierte sich im Winter auf wenige Seelen, im Sommer bestand sie aus Fremden, die unaufhörlich wechselten: da mochte dem nach konstanteren Verhältnissen sich sehnenen Manne das längere Verbleiben in Wildbad schließlich doch entleiden. Die Uebersiedlung seines Bruders Paul, des damaligen Stadtpfarrers in Cannstatt, an die Universität Tübingen war für ihn Anlaß, dessen Nachfolger zu werden und zugleich das Schulinspektorat für Stuttgart zu übernehmen.

In Cannstatt amtierte der Verstorbene wiederum fünf Jahre, von 1883—88. Ein ausgedehntes Wirken erwartete ihn auf diesem großen an Schwierigkeiten und eigenartigen Verhältnissen reichen Posten. Gleichwohl fand er Zeit, sich dem homiletischen Studium wiederum spezieller zu widmen. Auch das Amt des Schulinspektors nahm er sehr ernst, namentlich ging sein Streben dahin, die Konferenzen möglichst instruktiv zu gestalten. Der Verstorbene hat es sich, um diesen Zweck zu erreichen, zur Pflicht

gemacht, alle die gestellten Themate selbst vorher gründlich durchzuarbeiten.

Aber jetzt begann ein noch weiter zurückliegendes schweres Leiden immer störender in sein Wirken und Studieren einzugreifen — daselbe Leiden, dem er erliegen sollte und welches ihm bis zum Ende seines Lebens, noch mehr denn zehn Jahre lang, ein Martyrium bereitete, von dem nur wenige eine Ahnung hatten, und dessen Intensivität der Verstorbene mit der ihm eigenen Härte gegen sich in bewunderungswürdigster Zurückhaltung bis in die allerletzte Zeit, selbst gegenüber seinen Angehörigen zu verbergen suchte und wußte. Er war unter diesen Umständen genötigt, seine Enthebung vom Schulinspektorat nachzusuchen, welche ihm dann auch 1884 gewährt wurde. Und als Anfang 1888 die Stadtpfarrei zu Freudenstadt zur Bewerbung stand, so sah er dies als eine willkommenige Gelegenheit an, in den Schwarzwald zu ziehen, wo er Linderung für sein körperliches Leiden und zugleich mehr Muße für die Studien, welche ihm besonders am Herzen lagen, zu finden hoffte. Am 10. Februar 1888 erfolgte seine Ernennung dorthin. Es sollte die letzte Stelle sein, die er besetzte. Auch hier gab es Gelegenheit für ihn, der Fierde des Hauses Gottes zu dienen. Der eigenartige schöne Hochaltar in der Kirche, welcher den durch seine riesige kahle Hauptwand vordem so würdelos erscheinenden Chor heute schmückt und der ganzen Kirche sein charakteristisches Gepräge verleiht, ist seinen Bemühungen und seinem Einfluß im Kunstverein zu verdanken, der damals seinen ersten Beitrag für praktische Kirchenrestaurationen gab und sich darin selbst ein Denkmal seiner segensreichen Thätigkeit gesetzt hat. Seinem Wirken als Seelsorger stellt die Verehrung und Liebe, welche der Verstorbene bei der eigenen Gemeinde genoß und die Hochachtung, welche ihm die ganze Stadt zollte, das sprechendste Zeugnis aus: die schönen und erhebenden Worte, welche an seinem Grabe von drei Vertretern der katholischen Gemeinde bezw. der Stadt gesprochen wurden, haben dem ergreifenden Ausdruck verliehen.

In Freudenstadt hat Eugen Keppler auch ein Werk vollendet, welches als ein glänzendes großes Monument seines theologischen und neusprachlichen Wissens und Könnens bezeichnet werden muß. Es ist

dies das zweibändige Werk: „Leben unseres Herrn Jesus Christus von Le Camus,“ klassisch wiedergegeben aus dem Französischen (Freiburg: Herder, vom Jahre 1892 und 1893). Hier zeigt er sich als Meister ebenso des Geistes der deutschen wie der französischen Sprache. Es ist nicht eine einfache Uebersetzung, sondern die thatsächliche Verdeutschung des ganzen Werkes, wie sie vollkommener unseres Erachtens kaum zu denken ist. Die Summe von Gedankenarbeit, Studium, Betrachtung, welche auf die Vollenbung dieses Werkes verwendet wurde, kennt außer dem Verstorbenen wohl Gott allein, um so mehr, als die Arbeit oft genug aus Kampf mit Schmerz und Leiden hervorgegangen ist. Mit diesem Werk aber war es Eugen Kappeler beschieden, die Erfolge seiner Sprachstudien zur Ehre Gottes und zur Vertheidigung der göttlichen Ehre seines eingeborenen Sohnes zu krönen und abzuschließen, wie seine Studien und Bestrebungen auf dem Gebiete der Kunst einen ähnlichen, hochidealen und tieffrommen Abschluß finden durften.

Ueber die letzteren literarischen Arbeiten, speziell für dieses „Archiv“, soll in nächster Nummer noch einiges in Kürze abgeschlossen werden. Konrad Kummel.

Die Reliquien und Reliquiarien der Klosterkirche zu Schussenried.

Von Kaplan W. Rues.

(Schluß.)

Den 28. Januar 1719 erhielt man die Lizenz, das Fest des hl. Valentin als Doppelz zu feiern. Das Dokument war von dem Kardinal Paulinus und vom Sekretär der Ritskongregation Nikolaus Maria Tedeschi unterzeichnet. Zum ersten Mal fand in Schussenried die solenne Feier des St. Valentinsfestes den 4. Februar 1720 statt. Es wurden hiebei die noch ungefaßten Gebeine des Heiligen öffentlich zur Verehrung ausgestellt. Abt Didakus hielt an diesem Tag die erste und zweite Beiser, ebenso die Landes- und nach der Prozession das Hochamt. Nach ein paar Jahren wurde die Schussenrieder St. Valentinsfeier vom 4. auf den 14. Februar verlegt.

Wie dem Abt Innocenz die Erwerbung, so ist dem Prälaten Didakus Ströbele (1719–33) die kostbare Fassung des St. Valentinsleibes zu verdanken. Schon den 26. Februar 1725 hat er vom Dekan in Stadion einen Ring mit einem (blauen) Saphir erworben, welcher auf 40 fl. gewertet wurde und zur Verzierung des zu fassenden heiligen Leibes verwendet werden sollte. Den 24. Juni kamen drei Nonnen aus dem Kloster Emmetach, nämlich die Frau Subpriorin, die Ordensfrauen Benedikta (Wohnenberger) und

Binzentia; sie nahmen am 26. d. Mts. die Gebeine des heiligen Valentin mit sich, um dieselben in Emmetach zu fassen. Außer der Reliquie selbst wurden ihnen sieben Ringe im Wert von gegen 120 fl. und vier auf 400 fl. taxierte Brustkrenze mitgegeben; dasjenige, welches mit Rubinen und vielen Diamanten geschmückt war, hatte der verstorbene Abt Innocenz auf mehr als 300 fl. geschätzt, die anderen Pectoralien dagegen waren von geringerem Wert, weil ihre Steine unecht waren. Von seinem eigenen Brustkrenz gab Abt Didakus elf gute Hyacinthen ab, ferner 300 fl. auf Conto, ebenso Silberborten im Wert von beinahe 100 fl. Die in Aussicht zu nehmenden Gesamtkosten berechnete der Prälat auf wenigstens 2000 fl. (die erwähnten Ringe und Brustkrenze eingerechnet.) Aber diese Höhe der wahrscheinlichen Auslage benußte ihn keineswegs, denn er ließ sich von dem Grundsatz leiten: „Alles zur größeren Ehre Gottes, der seligsten Jungfrau und des heiligen Valentin!“ Zudem lebte er der sicheren Hoffnung, daß der Heilige ihm und seinen Mönchen in der Todesstunde beistehen werde. — Den 27. September 1725 bezahlte er seinem Schwager Brödelin in Vöhrach eine Rechnung im Betrag von 461 fl. 16 kr. Dieser Kaufmann hatte Goldborten, Goldfäden, rothen und grünen Sammet und ähnliches geliefert. Auch den 2. Dezember d. J. schickte der Abt wieder einige Schmuckgegenstände nach Emmetach, von wo den 14. Januar 1726 die Nachricht anlangte, daß die Fassung bis Mitte Mai vollendet sein werde. Es reisten daher der Prior und der P. Großkeller am 6. März nach Emmetach zur Besichtigung der bereits weit fortgeschrittenen Fassung und zur Anordnung etwa notwendiger Verbesserungen. Den 14. Mai 1726 (Mittwoch) brach nun endlich der freudenreiche Tag an, wo eine Abordnung von Schussenried nach Emmetach abging, um den schön und kostbar gefaßten heiligen Leib abzuholen. Die Deputation bestand aus 4 Chorherren, auch der P. Subprior war darunter, sodann aus sechs berittenen Schussenrieder Bürgern und Klosterunterthanen, endlich aus acht Mann zu Fuß, welche die kostbare Bürde tragen sollten. Die Witterung war vortrefflich. Am folgenden Tag wurde die Reliquie nach Reichenbach verbracht, wo sie unter starker Bewachung in der Kirche bis zum Sonntag ruhte. Auf dem Weg wurde dem heiligen Leibe namentlich in Mengen sehr große Verehrung erwiesen; sämtliche Glocken wurden geläutet, Prozessionen giengen ihm entgegen, Weichüge wurden gelöst, Musik begleitete den schönen Zug und der damalige Stadtpfarrer, Baur mit Namen, hielt eine Ansprache. Dagegen war in Saulgan die Theilnahme nur gering, bloß die Franziskanermönche begrüßten den Heiligen mit ihrem Klostersgelaute und kamen ihm prozessionsweise mit Kreuz und Fahnen entgegen; der heilige Leib wurde denn auch in der Franziskanerkirche eine Stunde lang zur Verehrung aufgestellt. In den drei Tagen, während welchen der heilige Leib im Reichenbacher Gotteshaus ruhte, strömte viel Volk aus der Umgegend herbei. Am Donnerstag, Freitag und Samstag wurden daselbst je zwei heilige Messen gelesen. Am 4. Sonntag nach Oftern (19. Mai) fand endlich zur Abholung der Reliquie schon Morgens

7 Uhr eine hochfeierliche Prozession statt, an welcher sich eine enorme Zahl von Menschen betheiligte. Außer der Schussenrieder Gemeinde war auch diejenige von Winterstettendorf, Otterswang und Steinhäusen mit Kreuz und Fahnen erschienen. Der Graf von Aulendorf, welcher damals in Weingarten weilte, schickte seine Beamten zu Pferd. Von dem Aulendorfer Bürgermilitär war eine 80 Mann starke berittene Compagnie in weißgrauen Röcken und mit bortierte Hüften unter dem Kommando von Lieutenant Räßler zugegen. Eine ebenso starke Kavallerieabtheilung hatte Buchan unter dem Befehl von Lieutenant Eisenfrieder geleitet. Auch aus Winterstettenstadt war eine über 100 Mann starke Fußtruppenabtheilung eingetroffen, welche gerade auf diese Prozession eine sehr schöne seidene Fahne angeschafft hatte. In grünen Monturen hatten sich über 50 Mann Schussenrieder Soldaten zu Fuß unter dem Jährlich Hammerschlägel angegeschlossen. Bei der Prozession wurden sechs Heiligenstatuen mitgetragen; eine schöne neue blaumarmelene Fahne im Werth von 95 fl., eine Stiftung von drei Handwerkern, wurde bei diesem Anlaß erstmals benützt; im Zug ritt auch ein Jüngling, den heiligen Martyrer Vincenz vorstellend und dem hl. Valentin Ehren bezeugend, nebst 20 Begleitern, sämmtliche auf weißen Rossen. Alle erwähnten Prozessionsmitglieder begaben sich zum Schorrenwald hinauf. Hier erwarteten sie den heiligen Leib, welcher von vielen Reitern, zahlreichem Fußvolk und ungemein großen auswärtigen Volksmassen von Reichenbach her begleitet wurde. Bei der Waldhöhe vereinigten sich die Theilnehmer, welche von Reichenbach, und diejenigen, welche von Schussenried her zusammen geströmt waren und dann setzte sich die imposante Prozession nach der Reichsstiftskirche hin in Bewegung. Vier Trompeter, zwei Paar Reiter, zwei Waldhornbläser und vier Tambours eröffneten die lange Reihe der Wallfahrer. Etwa 20 Kirchenfahnen wehten und zahlreiche Bildnisse und Statuen verschönerten den Zug. Die Salven von 150 Schüssen, die Schüsse aus zwölf Böllern und der Donner aus sechs auf dem Kirchturm postierten gezogenen Geschützrohren begrüßten den heiligen Leib, welcher von vier Ordenspriestern ins Gotteshaus getragen wurde. Abt Didakus, welcher diese herrliche Prozession leitete, bezeugt in seinem Tagbuch, daß vielen Theilnehmern bei ihrem Anblick Thränen der Freude und Rührung über die Wangen geflossen seien. Nachher hielt Kamerer Benz aus Mittelbiberach eine „zierliche und nützliche“ Predigt und der Abt das Hochamt. Außer dem Hauptmann und Baron v. Roth aus Schlesien, welcher in der Schussengegend Werbungen abhielt, betheiligte sich zwar keine Standesperson an der Feier, dennoch aber waren so viele fremde Gäste erschienen, daß allein im Refektorium gegen 90 Personen gespeist wurden. Die denkwürdige Feier verlief ohne jede Unordnung und ohne jeglichen Unfall. Die Fassung des heiligen Leibes und die Translationsunkosten beliefen sich auf mehr als 3000 fl. Dieser Aufwand im Dienste Gottes und seiner Heiligen rente aber den Prälaten keineswegs, vielmehr setzte er an den Schluß des Berichtes über die Feierlichkeiten zu Ehren des hl. Valentin hochbefriedigt den Wunsch: „Gott sei gelobt in seinen Heiligen!“ — Am 20. Mai wurde auf dem St. Valentins-

altar ein Hochamt gesungen. Die Früchte desselben wurden aufgeopfert für die ganze Umgebung, welche durch die Gegenwart eines weiteren Martyrreleibes in der Reichsstiftskirche sich auf neue getrüftet und gehoben fühlte. Auch zu dieser Nachfeier hatte sich wieder eine große Volksmenge eingefunden. Am 14. Februar des folgenden Jahres wurde das Fest des heiligen Jünglings Valentin feierlich ritu duplici begangen; während beider Vespere wurde die obere Orgel gespielt, Weihrauch gebraucht, der übrige Theil des Officiums choraliter gesungen; den ganzen Vormittag des Festtages beteten sehr viele Leute in der Kirche, eine große Zahl derselben empfangte die heiligen Sacramente, die Schulkinder giengen während des Amtes um den Mittelaltar herum zu Opser, Abends beteten sie mit dem Schullehrer vor dem St. Valentinsaltar einen Rosenkranz, alles ging ganz erbaulich vor sich; nachher ließ der Prälat den 56 Schülern durch die beiden Kinderlehrer je einen Rosenkranz und eine Medaille verabreichen. Lehrer war Jörg Schmidberger von Roppertsweiler.¹⁾

So ruht denn auf dem nach ihm benannten Altar seit beinahe 200 Jahren der Leib des heiligen Valentin, noch kunstreicher und schöner gefaßt als derjenige von St. Vincenz. Er ist auf grünen Sammet gebettet und gekleidet in blauen, mit Gold- und Silberfäden durchwirkten Seiden- und in reichbestickten rothen Sammetstoff. Das Haupt ist mit kronenartigem Schmuck bedeckt, an welchem ein mit Steinen gezierter Silberkrenz glänzt; reine Goldfäden bilden die Paarszier, das todtenmasenähnliche Antlitz ist von weißem Flor umhüllt; fast zahllose Steine leuchten in allen Farben an dem heiligen Leib und blinken beim Schein der Kerzen wie Sternlein an den ehrwürdigen Gebeinen. Gleich Siegestrophäen umlagern den heiligen Leib zierliche Nachbildungen der Marterwerkzeuge, nämlich eine mit Silberborten umwundene brennende Fackel, ein silberner mit Goldborten umhüllter Haken und ein an schwerer Silberkette hängender Dolch mit vergoldetem Griff. Der Schrein, in dem ein Todtenlämpchen hängt, ist mit grünen Stoffen behängt und besetzt durch künstliche Kränze, Blumen (Rosen, Nelken, Tulpen) und Blätter, durch Früchte aller Art, Kirschjen, Pfäumen, Äpfel, Birnen, Trauben und Zitronen. Auch die edlen Spender der prächtigen Fassung der Reliquie sind verewigt; denn an der Rückwand prangt in Gold- und Silberstickereien und von einem Perlenkranz umrahmt das quadrierte Wappen des Prälaten Didakus und auf der Brust des Heiligen liegt das Schussenrieder Klosterwappen in Email (St. Magnus, den Äpfel in der Rechten, den Stab in der Linken, hinter ihm der Drache und zu seinen Füßen der Löwe) mit der Ueberschrift *convenatus Sorethanus*.

Außer den bis jetzt erwähnten Reliquien suchten die Mönche von Soreth noch weitere theure Andenken an Heilige zu erlangen. Namentlich erbaten sie sich Ueberreste von süddeutschen und speziell von schwäbischen Heiligen, z. B. aus Rente, Sigmaringen, Köln u. s. w., ferner noch

¹⁾ Siehe Archivregister Tom. I. Lade L. 4. Fascikel Nr. 1—32. — Tagbuch des Abtes Didakus Ströbele. Seite 262—371. — Schuff. Hauschronik. 3. Theil. Seite 554 und 561.

solche von kanonisierten Ordensgenossen, ganz besonders aber von Blutzengen aus Rom. Die der Studien wegen in die ewige Stadt geschickten Angehörigen des Reichsstiftes konnten ihren Mitglieblern keine erwünschteren Andenken aus Italien mitbringen, als Heiligenreliquien waren. So erhielt P. Georg Ludwig Mangold von dem gräflichen Hans Bonokursius zahlreiche Reliquien. Es war nämlich anno 1689 der römische Graf Nikolaus Bonokursius schwer krank ins Kloster Schussenried aufgenommen und in dem beim unteren Thor gelegenen Zimmer, welches im 18. Jahrhundert übernachtenden Klosterfrauen angewiesen wurde, verpflegt worden.¹⁾ Hiefür erstattete die Adelsfamilie ihren Dank durch das Schenken mehrerer hl. Reliquien. Das Kästchen, in dem sie lagen, wurde erst gegen Ende des Jahres 1697 feierlich und behutsam geöffnet. Abt Liber Mangold schreibt hierüber: Wir haben den 14. November 1697 das Fest der Reliquien gefeiert, und weil Friede geworden ist, habe ich das „Heilumtrüchlein“ öffnen lassen. Es fanden sich darin wohlerhaltene und ansehnliche Heiligengebeine vor (ganze Kniee, Gehirnschalen, Zähne, andere große Theile der Leiber). Es waren Ueberreste der heiligen Martyrer Zulfundus, Viktorius, Hermes, Leo, Klementinus, Hilarius, Marcellinus, Calarius, Konstantia, Julia und Justa. Ueber die Deffnung des Behältnisses wurde sofort ein Instrument verfaßt und im (Priorats-) Archiv hinterlegt. Sämmtliche Reliquien waren aus dem Cömeterium der hl. Priscilla erhoben worden.²⁾ Zu Ehren der genannten elf Martyrer wurde den 28. November ein feierliches Hochamt gehalten. — Später, nämlich den 13. September 1701, brachte P. Evermod Lorinser, welcher sich aus Rom den Dokortitel in Theologie und kanonischem Recht geholt hatte, zwei Kistchen voll Heilighütern. Der Inhalt des ersten Kistchens stammte aus dem Cömeterium der hl. Lucina; es war ein Theil von einem Bein des hl. Prosper, Martyrer, und von einem solchen der heiligen Martyrin Konstantia, endlich ein Stück vom Haupte des hl. Blutzengen Venerandus. Der Inhalt des zweiten Kistchens war in dem Cömeterium des hl. Kallistus erhoben worden und bestand aus einem Gebeinstück von der Martyrin St. Zulfundina. Die beiden Kistchen wurden auf Befehl des Abtes durch den zum apostolischen Protonotar avancierten P. Ludwig Mangold geöffnet. Ueber den Akt wurde ein Protokoll aufgenommen. Damit diese und die sonst noch erworbenen Reliquien nicht verschleudert würden, wurde deren Fassung und Aufbewahrung in passenden Reliquiarien beschlossen.

7. Die Reliquienschreine des Magnus- und Michaelsaltars.

Anno 1722 wurde beim Bau des St. Magnus- und St. Michaelsaltars über der Mensa je ein gleichgestalteter Reliquienschrein angebracht. Darin wurden hauptsächlich die von P. Ludwig aus Rom gebrachten heiligen Gebeine niedergelegt; sie ruhen auf rothfarbigen Sammetkissen,

welche reich mit Ziersteinen und mit Gold- und Silberstickereien versehen sind. Die Reliquien selbst sind geschmackvoll geordnet, mit Perlen- und Schnüren umwunden und mit köstlichen laubförmigen Goldstickereien ausgestattet. Die Schreine haben Glasverschluß, ihre Hinterwand, an welcher sich eine Blumen- und Früchtenguirlande hinzieht, ist mit schönem Silberstoffgewebe ausgeklagen. Auf dem Magnusaltae befinden sich Ueberreste von Heiligen des Franengeschlechtes, nämlich von Cäcilia, Zulfundina, Venusta, von einer Genossin St. Ursula, von Justa und Julia. Der Schrein des Michaelsaltars birgt Reliquien nachstehender heiliger Männer: Martellus, Konstantin, Venerandus, Leo, Zulfundus, Konstantin, Viktorius, Calarius, Hermes, Klementinus, Dodatus. Nach einer Bemerkung des Abtes Didaktus hat die Reliquie des hl. Devotat einen besonders angenehmen Geruch verbreitet und darnum hervorragende Verehrung genossen.

8. Die Reliquienpostamente.

In der Hauschronik¹⁾ wird erzählt, daß früher in der Klosterkirche eine silberne Marienstatue aufbewahrt gewesen sei, die auf einem schwarzen Postament stand. In dasselbe hatte man mehrere Partikeln von Heiligenleibern verbracht. Diese Reliquien wurden später wieder daraus entfernt und in andere Postamente silberner Brustbilder eingelegt. Gegenwärtig sind keine silbernen Halb- und Ganzfiguren von Heiligen mehr in dem Gotteshaus vorhanden. Aber vier aus Holz geschnitten und gefasste Standbilder sind jetzt noch auf dem Hochaltar aufgestellt; in ihren Sockeln nun sind hinter Glas schön verzierte Heiligenreliquien zu sehen, in der Magnusskulptur ein Gebein von Konstantin, in derjenigen des hl. Vinzenz von Reparata, Martyrin, in derjenigen des heiligen Valentin vom Martyrer Lucian und in jener von St. Norbert von der Martyrin Kasta.

9. Die vier pyramidenförmigen Reliquiarien.

Der Klosterkonvent pflegte dem Prälaten auf sein Namensfest jedesmal ein Geschenk zu machen, welches für den Gottesdienst in der Kirche oder den Schmuck des Ordenshauses verwendbar war. So haben die Mönche vier, mehr als meterhohe pyramidenförmige Reliquienkasten machen lassen, in denen Reliquien von beinahe 30 Heiligen untergebracht wurden. Die hübschen Behältnisse sind immer noch wohl erhalten und schmücken an hohen Festtagen den Hauptaltar der Kirche. Die Holztheile der Reliquiarien sind mit dem Feuer vergoldetem getriebenen Kupferblech überkleidet; auf dieser Unterlage sind Zopfornamente aus Silberblech angebracht. Die unter Glasverschluß befindlichen heiligen Ueberreste sind reich und reizend gefast; die Rückwandflächen, auf denen sie ruhen, prägen in schmuckreichem Stil und sind mit Vorten, Gold- und Silbersaden und verschiedenen Ornamenten gegiert. Von den vier Reliquienbehältnissen wurden die beiden zuerst fertiggestellten dem Abt Nikolaus Kloos von seinen geistlichen Söhnen im Jahr 1766

¹⁾ Schuß. Hauschronik. 3. Theil. S. 328.

²⁾ Tagebuch des Abtes L. Mangold 1697 bis 1704. Seite 40.

¹⁾ 3. Theil. S. 381.

überreicht, die zwei anderen erst anno 1769. Jedes der Reliquiarium trägt auf einem Silberschildchen eine Widmung in chronogrammatischer Form. Auf den zwei älteren Pyramiden steht: Dant NICoLae tVI tibi hIna haeC MVnera Natl:

SVScIpe In hIs DonIs CanDIDA Vota Libens.

(D. h. Es reichen Dir, Nikolaus, Deine Söhne diese zweifachen Gaben. Nimm in diesen Geschenken liebevoll hin die reinen Gelöbniße!)

An den beiden jüngeren Pyramiden liest man:

SVScIpe, DeVotI sVnt haeC aL tarla aMorIs, haeC tibi SorethI seDVLa DeXtra DICat.

(Nimm sie an, dieß sind die Altäre einer frommen Liebe. Eine eufige Hand widmet sie Dir in Soreth.)

Theilweise befinden sich in den vier Pyramiden Weine von solchen Heiligen, deren Namen bereits erwähnt wurden. Diese wollen wir nicht noch einmal anmerken; wir führen nur diejenigen Seligen an, welche bisher noch nicht genannt worden sind, nämlich: Martialis, M(arthyrer); Kaudida, M., Gertrud, Witwe aus dem Prämonstratenserorden; Gottfried, Bekenner, ebenfalls Norbertiner; Bonifacius, M., Paulina, M., Philotheus, M., Florus, M. (erste Pyramide). — Amandus, M., Elisabetha Bona (de scapulis); Fidelis, M., Alanda, M., Benedikt, M., Lucius, M., Epitata, M. (zweite Pyramide). — Modest, M., Felician, M., Beatus, M., Lucidus, M., Fructuosus, M. (dritte Pyramide). — Klemens, M., Primus, M., Zenäus, M. (vierte Pyramide).¹⁾

Wenn nun auch heutzutage nicht mehr gar alle Reliquien vorhanden sind, welche ehemals in der ehrwürdigen Klosterkirche aufbewahrt waren, und wenn auch nicht mehr alle früheren Reliquiarium zu sehen sind und die noch übrigen nicht mehr in der ursprünglichen Schönheit strahlen, so bleibt doch immer noch der Schussenerieder Reliquienfchat in hohem Grade beachtenswerth und verehrungswürdig.

Literatur.

Ueber Aufgabe und Bedeutung der Kunstakademien. Von Anton von Werner. Sonderabdruck aus „Deutsche Revue“. Januar 1897. Herausgegeben von Richard Fleischer. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt. 28 S.

Eine epistola galeata, geharnischte Erwiderung des Direktors der Berliner Kunstakademie und berühmten Malers A. v. Werner auf einen Artikel des Geheimrats Dr. Bode, Direktors der Berliner Gemäldegallerie, der in der Zeitschrift „Pan“ erschienen war und Reformen der Kunstakademie verlangte. Man sieht aus der scharfen Auseinandersetzung, aus welcher unseres Er-

messens A. v. Werner als Sieger hervorgeht, daß die Reform einer Kunstakademie ungefähr ein ebenso schwieriges Ding ist wie die von vielen Seiten verlangte Reform unserer Universitäten. Wir haben in dieser Frage nicht mitzusprechen, können aber nicht umhin, dem Verfasser unbedingt Recht zu geben, wenn er die gegen den Studienbetrieb der Akademie gerichteten Schlagworte „veraltet, verpöcht, überlebt“ und die Forderung, dem „Modernen“ mehr Einfluß zu verschaffen, mit einem offenen und mannhaften Bekenntniß zu gesundem Konservatismus abweist. Wenn Bode das konservative Festhalten an alten und überlebten Richtungen verwirft, so antwortet A. v. Werner darauf mit Recht in einer Ansprache an die Studierenden: „Während in früheren Jahren die hier ausgestellten Leistungen der Malklassen ein wohlthunendes und harmonisches Bild objektiven und eingehendsten Naturstudiums boten, macht sich jetzt eine Ausschauungs- und Wahlweise bemerklich, welche in bedenklicher Weise auf Einflüsse hinweist, welchen sich die Herren Studierenden in ihrem eigensten Interesse und im Hinblick auf ihre Zukunft nicht ergeben sollten. Ihre Aufgabe ist es nicht, während Ihrer Studienzeit hier Richtungen zu kultivieren, welche vorübergehend im Kunstleben entstehen und wieder verschwinden bald von der einen Seite angepriesen und von der andern verworfen und verhöhnt werden; Sie haben hier die Natur im vollsten Respekt vor derselben zu studieren und eine Sprache und Darstellungsweise sich anzueignen, welche geeignet ist, in vornehmer und anständiger Weise Ihren künstlerischen Gedanken und Empfindungen den geeigneten Ausdruck zu geben und nicht durch genial sein sollende Schmiererei geistreich oder modern erscheinen zu wollen.“ Das sind vernünftige Maximen; möchten sie nur an allen Kunstakademien maßgebend sein. Die Kunstzeitschrift „Pan“ wird mit Recht mit wachsendem Herzen Wort bedacht; auch folgendes Verdict wird sicher manchem aus der Seele gesprochen sein: „Als ich neulich mit Reinhold Vögel in dem Schulischen Kunsthallen zusammentraf, rief mir derselbe unter Hinweis auf eine Anzahl modernster Kunstwerke zu: „Hören Sie mal, entweder bin ich angestrandet oder alle diese Kerls da gehören in die Augenklinik.“ Von einem derselben behauptete er sogar, das Praktischste und Nützlichste wäre, wenn man ihm die Palette kreuzweise um die Ohren schlage. . . . Ich habe mir im Laufe der letzten Jahre die Anschauung gebildet: diese Jüngsten da möchten ja alle recht gern, sie haben sogar Feuer, Leidenschaft, Temperament, — wenn sie nur wenigstens das Nötigste, das Sehen mit dem leiblichen Auge, gelernt hätten!“

Berichtigung.

Seite 33 Spalte 2 Zeile 17 soll es heißen: „Grund zu haben“ statt „Grund haben“; Seite 34 Spalte 1 Zeile 23 muß es heißen: „Dorn und andern“ statt „Dorn andern“.

Hiezu eine Kunstbeilage:

Taufsteine mit Holzdeckel im gothischen Stil.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Freiburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins,
für denselben: der Vorstand Pfarrer Dezel in St. Christina-Ravensburg.

Nr. 7.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.05 durch die württembergischen (M. 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirk), M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich, Frs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einsendung des Betrages direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

1897.

Der Naturalismus in der Kunst.

Klarlegung des Verhältnisses zwischen Kunst und Natur ist und bleibt eine Hauptaufgabe der Aesthetik. Unklarheit bezüglich dieses Grundproblems erzeugt sofort Verwirrungen in der Theorie, Verirrungen in der Kunstpraxis. Nie war eine Verständigung über diese Lebensfrage mehr Bedürfnis als heute, wo die Verwirrung eine babylonische, die Verirrungen monströse geworden sind.

Wer die herrschenden Strömungen des heutigen Kunstlebens kennt, dem braucht man nicht erst zu sagen, daß es sich gegenwärtig weniger darum handelt, die intimen Beziehungen und die notwendigen Verbindungsäden zwischen Kunst und Natur anzuzeigen, als vielmehr darum, feste Grenzlinien zwischen beiden zu ziehen und der Kunst wieder zum Bewußtsein zu bringen, daß eine unerlaubte Vermischung und Verschmelzung mit der Natur ihr Wesen ebenso oder noch sicherer und rascher zerstört, wie eine krankhafte Naturflucht. Vollaends versteht der die Bedürfnisse und Gefahren der Zeit sehr wenig, welcher meint, der heutigen religiösen Kunst vor allem möglichst viel Naturgenuss verschreiben zu müssen und Freiheit in dieser Richtung als den Hauptpunkt ihres Programms ansieht. Freiheit allein kann nie ein Programm bilden. Man hat schon gesagt, die Völker brauchen zu einem glücklichen Leben im Grunde sehr wenig Freiheit, aber sehr viel Ordnung. Man könnte beinahe von der Kunst, vorab von der religiösen, das gleiche sagen.

Es ist kein Zweifel, die Hauptkrankheit der modernen Kunst heißt Naturalismus und kommt von einem Uebermaß im Naturgenuss. Daß allmählich diese Ueberzeugung auch weitere Kreise erfasst und auch von solchen ausgesprochen wird, welche

von allem Verdacht einseitig spiritualistischer oder specifisch christlich-religiöser Tendenzen frei sind, das registrieren wir mit Freuden als Beweis dafür, daß die Wahrheit sich schließlich doch immer wieder Bahn bricht und daß auch die stärkste Wellenströmung zuletzt doch an dem Granitfelsen wahrer Prinzipien zerfällt, sie mag ihn noch so lange und noch so übermühtig überschäumt und übersprungen haben.

Die Resipiscenz wäre sicher schon viel früher eingetreten, läge nicht die ästhetische Theorie ziemlich im Argen und hätte sie nicht beinahe alle Selbständigkeit und Superiorität, daher auch allen maßgebenden Einfluß auf die Kunstübung eingebüßt und würde nicht die Kunstkritik vielfach mit jeder Modetheorie buhlen. Wir haben von unserem Standpunkt und im Interesse vor allem der religiösen Kunst immer gegen den Naturalismus im schlimmsten Sinn angekämpft. Jetzt stehen wir in diesem Kampfe wenigstens nicht mehr allein. Mit besonderer Freude können wir in der Reihe unserer Bundesgenossen auch einen Professor der Anatomie begrüßen. Die Ueberschrift unserer Betrachtung ist auch der Titel einer akademischen Rede, welche Dr. A. Rauber in Dorpat in diesem Jahre gehalten hat. Die kurze Rede verdient wegen des Reichthums und der Richtigkeit der Gedanken weitere Beachtung.¹⁾

Der Redner führt sich gleich im Anfang ein als einen seiner Gründe bewußten Gegner der naturalistischen Bewegung, welche seit etwa drei Jahrzehnten die Kunst, insbesondere die Dichtkunst, Malerei und Skulptur ergriffen hat, als Gegner einer

¹⁾ Der Naturalismus in der Kunst. Akademische Rede, gehalten in der Aula der Kaiserlichen Universität Jurjeff (Dorpat) im I. Semester 1897 von Dr. A. Rauber, Professor der Anatomie. Leipzig, Arthur Georgi 1897. 8°. 23 S. Preis: 1 M.

Kunst, welche ihre Höhe verlassen hat, sich erniedrigt im Staube windet oder im Sumpfe sich wohlgefällt, welche „die Schönheit, die bisherige Göttin der Kunst“, entthront und in unbekannte Gegenden verwiesen und an deren Stelle seltsame drohende Gestalten gesetzt hat, welche sich der früheren Göttin gegenüber wie Geister ausnehmen. „Wir erblicken auf dem Throne der Schönheit die bösen Geister der Wirklichkeit, nämlich die Verkümmern, die Unreife, die Unzulänglichkeit, die Krankheit, die Schande, die Häßlichkeit, das Laster, das Verbrechen und die Verworfenheit.“ „Die neuere Kunst sieht mit geschärften Augen im Leben und Dasein der Menschen viel Häßlichkeit, viel Unreife, viel Schwierigkeit, viel Krankheit. Sie will die Menschen und ihr Leben zeichnen, wie sie dieselben so oft und so aufdringlich vor sich erblickt. Im Staube der Alltäglichkeit, im Sumpfe der Niedrigkeit ist daher der bevorzugte Platz ihres Verweilens.“

Sehr interessant sind die Ausführungen des Redners über die Ursachen, welche dem Naturalismus zu solchem Sieg verholfen. Er zählt deren folgende neun auf:

1. Die Liebe zur Abwechslung; auch in der Kunst gebe es eine Mode und spiele die Sucht nach Neuem eine große Rolle.

2. Fehler der idealistischen Kunstrichtung, welche eben wie aller Kunststil nach Zeiten des Anfangs und der Blüte in Perioden des Verfalls eintrete und durch Ueberschwänglichkeiten und Abwege das entgegengesetzte Extrem rufe.

3. Tiefgreifende und anhaltende soziale und politische Nothlagen.

4. Der Zusammenbruch alter und bedeutungsvoller Lebensideale und der Mangel oder die Zurückweisung von neuen.

5. Allgemeine, den Schwierigkeiten der Lage nicht gewachsene geistige Schwachzustände.

6. Relatives Uebergreifen der wissenschaftlichen Denkart. „Zeiten, in welchen die Wissenschaft große Erfolge errungen hat und andere erwarten läßt, wirken auf die Betätigung des Kunstsinnes herabstimmend ein, lassen die Kunst mehr oder weniger stark in den Hintergrund des Interesses zurücktreten oder drücken der Kunst sogar ein wissenschaftliches Gepräge auf.“

7. Pessimistische Weltanschauung. „Es liegt auf der Hand, daß eine Zeit, in welcher eine pessimistische Grundstimmung große Verbreitung erreicht hat, das Kunstleben nicht unverfehrt lassen kann. Solange als die neuen Ideale nicht die Herrschaft gewonnen haben, wird der Pessimismus die idealistische Kunstübung zurückweisen und die Kunst ihrerseits eine mehr oder weniger scharf ausgesprochene *facies hippocratica* hervortreten lassen.“

8. Nachahmung anderer Völker, welche dem Naturalismus huldigen und

9. mangelhafte Kenntniß der Natur.

Man mag über einzelne Punkte dieser ätiologischen Betrachtung denken wie man will, jedenfalls beweist sie, daß der Redner tief in sein Problem eingedrungen ist und die naturalistische Zeitkrankheit der Kunst bis auf ihren tiefsten Grund und Sitz erforschen wollte. Er wirft nun die Frage auf, ob das wirklich eine Krankheit oder nicht vielleicht, wie manche meinen, vielmehr ein höherer Grad des Wohlbefindens, ein Zeichen übersäumender Lebenskraft sei. Er glaubt den größten Vertretern der Richtung das Zugeständniß machen zu sollen, daß sie bestrebt seien, die Menschen aufzuklären, zu bessern und auf eine höhere Stufe des inneren Lebens zu erheben; hinter diese hohen Absichten wird wohl mancher ein zweifelhaftes Fragezeichen zu setzen versucht sein. Wichtig ist, daß die naturalistische Bewegung auf Beseitigung von Ueberschwänglichkeiten und Abwegen der idealistischen Kunstübung hingewirkt und dadurch die letztere befähigt hat, neu gekräftigt und geläutert sich zu einer höheren Stufe zu entwickeln. Aber mit noch mehr Kraft weist der Redner auf den großen Schaden des Naturalismus hin: „Dieser Schaden ist zum Theil ein negativer, indem der Naturalismus sich an Stelle der idealistischen Kunst gesetzt und den günstigen Einfluß der letzteren auf die Erziehung des Volkes zum Ausfall gebracht hat. Zum andern Theil ist der Schaden ein positiver. Dieser Schaden geht nicht sowohl von den obersten und intelligentesten Vertretern des Naturalismus aus, als von der ungeheuren Zahl der Minderbegabten, welche es schon weithin zu nichts Geringerem als zu einer Vergiftung der Volksseele gebracht haben. Die richtigen Begriffe von Liebe,

Ehre, Recht, Ordnung, Lebensaufgaben sind allmählig in ganzen Schichten der Bevölkerung verloren gegangen.“

Diese schädlichen Wirkungen aber sind nicht die Folgen von Ausschreitungen einzelner Vertreter, sondern die Ausschwärmungen und Entleerungen eines tief inneren sitzenden Geschwürs, die natürlichen Früchte innerer, im Wesen der naturalistischen Kunst liegender Irrthümer. Dieser Nachweis ist dem Nebner zum wirklichen Verdienst anzurechnen. Der jetzt herrschende Naturalismus, den man als Ratonaturalismus bezeichnen könnte, überstürzt und vergreift sich im Streben nach Wahrheit so gründlich, daß er innerlichst unwahr wird, nicht mehr Natur ist, sondern Verleumdung der Natur. Er sieht in der Natur und Menschenwelt nur das Häßliche, Falsche und Schlechte, hält daher nur dieses für wahr und wendet sich ihm ausschließlich oder mit Vorliebe zu. Mit welchem Recht überfieht er aber das Schöne, Wahre und Gute? Wenn es selbst richtig wäre, daß dieses so selten geworden, daß man es kaum mehr zu sehen bekommt, wozu denn auch in der Kunst es noch extra betonen, Berge des Schlechten, Falschen und Häßlichen aufhäufen? „Wozu bedürfen wir noch einer zweiten, von der Kunst gestalteten Welt der Häßlichkeit, wenn schon die Wirklichkeit nichts anderes bedeutet, als eine vielleicht sogar unverbesserliche Welt der Häßlichkeit? Muß nicht um so mehr in der Kunst wenigstens dem Schönen noch eine Freistatt gewährt bleiben? Kommt ferner nicht dem Anblick des Guten, Schönen und Wahren eine besser erziehende, positive Kraft zu, als der beständigen, vorzugsweisen oder alleinigen Wahrnehmung des Uebeln? Das Gute ist wahrer als das Böse und das Schöne wahrer als das Häßliche, mag letzteres noch so häufig sein. Das Häßliche, Böse und Falsche ist bloß der Gegensatz, die Verneinung und die Störung; das Schöne, Gute und Wahre aber ist das Wesentliche, die Befahrung und die Erhaltung.“ „Die Natur ist nicht bloß das Häßliche, Falsche und Schlechte, sondern schließt auch das Schöne, Wahre und Gute in sich ein; sie schließt es nicht bloß ein, sondern die hellen Mächte stehen auch im Vorrang gegen die finsternen. Richtiger ausgedrückt ist also die Natur das Schöne,

Wahre und Gute weit mehr als deren Gegensatz.“

Warum sollte es gerade beim Menschen anders sein? Kein Besonnenner werde einen verwitterten, beschädigten Kristall als den eigentlichen Typus betrachten und ihm vor einem vollkommen ausgebildeten, unbeschädigten den Vorzug geben. Es habe doch bisher auch niemand versucht, Rosen zu bezingen, welche durch zu frühen Frost oder durch Vertrocknung in ihrer Entwicklung verkümmert und zurückgeblieben, durch eine Invasion von Pilzen erkrankt oder durch den Fraß von Larven zerstört waren, vielmehr haben alle die vollkommen sich entwickelnde und die fertig entwickelte in Form und Duft vorgezogen. „Wie hat ein Maler bisher es unternommen, den Löwen der Wüste als ein von Krankheit abgemagertes Gerippe darzustellen, welches nicht mehr die Kraft besitzt, sich auf dem Boden aufrecht zu halten und die Mähnenhaare bereits verloren hat, es müßte denn in der Absicht gewesen sein, eine Karrikatur zu liefern. Alle übrigen haben die normale Beschaffenheit des Löwen als die typische betrachtet. Nur beim Menschen, der Krone der irdischen Schöpfung, glaubt die Kunst, die naturalistische, eine Ausnahme machen und die charakteristischen Eigenschaften desselben in der pathologischen Sphäre des Körpers und der Seele suchen zu dürfen.“ „Zeigte uns doch die ächte naturalistische Kunst lieber die ächte, vollkommene Natur! Diese ist viel charaktervoller als die Gestalten der Verkümmernng, der Krankheit und der Verirrung.

Möchten doch diese trefflichen Gedanken wenigstens von allen religiösen Künstlern beherzigt werden und den unbedingten Glauben ans Modell erschüttern!

Wiewohl Rauber einer Weltanschauung huldigt, welche ziemlich darwinistisch-revolutionistische Anflänge zeigt, wiewohl er der Ansicht ist, daß in der Gegenwart eine andere als naturalistische Kunst im allgemeinen gar nicht möglich ist, so verneint er doch energisch die Frage, ob man nicht im Vertrauen auf den bisherigen Verlauf der Kunstgeschichte einfach der Zeit die Bestimmung des Punktes überlassen sollte, an welchem das Wellenthal des Naturalismus seine größte Tiefe erreicht hat und der Wellenberg des Idealismus von selbst wieder anfängt in die

Höhe zu steigen. „Das wäre gegen die Vernunft und gegen die Vorschriften aller ärztlichen Methodik. Kennt man die Ursachen der krankhaften Erscheinung, so wird man bemüht sein, auf die Entfernung der krankmachenden Ursachen hinzuwirken. Auch wird auf die Erhöhung der Widerstandskraft des erkrankten Körpers hinarbeiten sein, um nicht einer noch tieferen Depression des Wellenthales Raum zu geben. Thut man dieses, so wird die Kunst von selbst wieder neu aufzuleben und zu blühen beginnen.“

Wie soll jenen Ursachen entgegengewirkt, wie der geschwächte Organismus der Kunst widerstandsfähig gemacht worden? Hier sind freilich die Vorschläge unseres Mediziners recht nah beisammen, wenig befriedigend und wenig versprechend. Davon ausgehend, daß der Naturalismus in der Kunst schließlich doch nur auf ganz oberflächlicher Kenntniß der Natur beruhe, daß es keine wirksamere Gegnerin desselben gebe als tiefere Kenntniß der Natur m. a. W. als die Naturwissenschaft, daß überhaupt nichts mehr dazu beitrage, „den Rückgrat der Menschheit zu stärken“ als die Naturwissenschaft, — hiervon ausgehend verordnet er den jungen Künstlern als Gegengift gegen naturalistische Infektionen nebst tüchtigem Studium der Aesthetik und Kunstgeschichte hauptsächlich tüchtiges Studium der Natur.

Etwas Wichtiges ist ja wohl auch darin. Es ist ganz wahr, daß bloß eine leichtfertige, oberflächliche Auffassung und Kenntniß der Natur sich solch kindischen, knabenhaften Abschreibens und Abmalens aus dem Buch der Natur, sich solcher rohen Behandlung, brutalen Vergewaltigung, ja verbrecherischen Nothzüchtigung der Natur schuldig machen kann, wie der Naturalismus in vielen seiner Erzeugnisse.

Aber ob die Naturwissenschaft — die heutige Naturwissenschaft davor zu bewahren vermag, — diese Frage darf man im Tone berechtigten Zweifels stellen. Kann sie so ganz sicher die verloren gegangene menschliche Ehrfurcht und Hochachtung vor der Natur der Kunst wiedergeben? Fehlt es nicht ihr selbst daran in hohem Maße? Ist sie nicht selbst vielfach materialistisch verrobt? Vermittelt sie etwa ohne weiteres den weiten, tiefen, universalen Blick, der die Natur als Ganzes er-

faßt, und über all den Einzelercheinungen und Einzelstörungen die stille Größe und wunderbare Harmonie des Ganzen zu schauen vermag? Ist nicht selbst die Naturwissenschaft in eine Anzahl von Wissenschaften auseinandergefallen, von welchen jede nur ihr Neckchen bestellt und an ihrer Scholle klebt?

Der Redner selbst beklagt, daß heutzutage die Pflege der kausalen Geisteskraft, der Erzeugerin der Wissenschaft, die Pflege der ästhetischen Kraft, welche die Mutter der Kunst ist, weit überwiege und fast verdrängt habe. Und nun soll der Kunst und der ästhetischen Kraft dadurch aufgeholfen werden, daß man die kausale Kraft in den Naturwissenschaften noch mehr kultiviert und auch die Künstler zu eigentlich naturwissenschaftlichen Studien nötigt? Das will sich nicht recht reimen.

In die naturwissenschaftlichen Hörsäle können wir die Künstler nicht schicken. Wir haben auch absolut keine Gewähr, daß sie aus denselben wirklich einen ächten, reinen, tiefblickenden Naturalismus in die Akademien mitbrächten. Würde man uns fragen, welches das sichere Mittel sei, die Kunstjünger vor den Abwegen des Naturalismus zu bewahren, so würden wir antworten: lehret sie, mit christlich-gläubigem Auge die Natur anschauen als Gottes Schöpfung und Offenbarung; prägt ihnen ein, daß der Künstler wie jeder Mensch unter dem Sittengesetz steht und daß das künstlerische Arbeiten wie jedes Arbeiten sittliche Zwecke haben müsse, daß es um die Kunst eine hohe, heilige Sache sei, welche Einsatz aller Kräfte, der intellektuellen und moralischen fordere, daß oberster Zweck aller Kunst nur sein könne, an der Veredlung und Erziehung der Menschheit mitzuarbeiten. Es wird noch viel brauchen, bis man in Künstlerkreisen diese „veralteten“ Anschauungen nicht mehr belacht, und noch mehr, bis man wieder nach ihnen lebt. Inzwischen sind wir's zufrieden, daß die Stimmen, welche die moderne naturalistische Kunst verurtheilen, sich mehren. —

St. Ulrich und Afra in Augsburg.

Auf eine mehr als 1300jährige Geschichte schaut diese ehrwürdige Kirche zurück, aus kleinen Anfängen ins Große

gewachsen, oftmals zerstört und doch nie ganz vom Erdboden verschwunden, aus jeder Zerstörung nur noch herrlicher hervorgegangen, durch die Reliquien der heiligen Afra, dann des hl. Ulrich wie mit unsterblichem Leben begabt, von der Pietät zahlloser christlicher Generationen getragen, gestützt, gepflegt und geabelt. Eines fehlte ihr bisher noch, was eigentlich erst unsere Zeit ihr geben konnte: eine möglichst genaue Untersuchung und Darstellung ihrer Geschichte. Dazu legt eine kleine, aber inhaltreiche und wissenschaftlich gebiegene Monographie von Professor Dr. Endres in Regensburg¹⁾ festen Grund.

Der Geburtschein dieser Kirche ist zu finden in dem Todeschein der heiligen Märtyrin Afra. In den Passionsakten dieser Heiligen, welche sicher in die altchristliche Zeit zurückreichen, ist berichtet, daß ihr Leichnam am zweiten Meilenstein von der Stadt in einem Familiengrab beigesetzt worden sei; das weist auf den Platz der heutigen Kirche, welche bis ins Mittelalter hinein vom Mittelpunkt der Altstadt ungefähr 2000 römische Schritte entfernt war. Bereits um die Mitte des 6. Jahrhunderts sendet der Bischof von Poitiers, der christliche Dichter Venantius Fortunatus, den Reliquien der hl. Afra aus der Ferne seinen poetischen Gruß. Mit Recht folgert der Verfasser daraus, daß jedenfalls damals sich bereits ein Heiligtum über ihrem Grabe erhoben habe, welches aber schwerlich je Kathedrale der Bischöfe von Augsburg, wenn auch schon früh von manchen derselben zur Ruhestätte erwählt, sondern lediglich eine Cömeterialkirche war. Die erste ausdrückliche Bezeugung einer Afra-Kirche stammt aus der Mitte des 8. Jahrhunderts; zur Zeit Karls d. Gr. führt Bischof Sindpert eine neue Basilika auf, über welche aber alle näheren Nachrichten fehlen; dann nimmt der große Bischof Ulrich sich der nach dem Hunneneinfall 955 in desolatem Zustand befindlichen Kirche an: er läßt sie neu erstehen, nach dem alten

Plane, wohl aber mit manchen einschneidenden Aenderungen. Aus sorgfältiger Kombinierung aller Nachrichten ergibt sich dem Verfasser folgendes Bild dieses Baues: eine einschiffige flachgedeckte Basilika mit Ostapsis; unter letzterer eine von außen zugängliche Krypta; im Westen eine große Krypta für den Leichnam der hl. Afra, vermuthlich mit einem zweiten Chor darüber; an der Südseite des Chores die Gruskapelle, die er für sich selbst baute und durch einen gewölbten Gang mit dem Chor verband.

Aber so hell erstrahlte alsbald nach seinem Tode und noch mehr infolge der schon 20 Jahre nach seinem Tode erfolgten Canonisation Bischof Ulrichs Ruhm und so groß war der Zudrang der Gläubigen zu seinem Grabe, daß schon sein dritter Nachfolger, Bischof Luitold, sich genöthigt sah, dessen bescheidene Gruskapelle umzubauen und daß 1064 Bischof Embrico an den Bau einer neuen großen Kirche g'eng, welche nun Ulrichs und Afras Leichname barg und auf beide Namen getauft wurde.

Diese Kirche eigentlich wieder entdeckt und im Bilde rekonstruirt zu haben, ist das Hauptverdienst der Schrift. Embricos romanischer Bau stand bloß 100 Jahre und die Nachrichten über ihn sind ziemlich spärlich; aber der Wiederaufbau desselben gegen das Ende des 12. Jahrhunderts hielt sich streng an den alten Plan und über diesen zweiten romanischen Bau reden die alten Nachrichten deutlicher. Er stand bis 1467 und zwei Klosterchronisten des 15. Jahrhunderts leiten das volle Licht historischer Forschung und Beschreibung auf ihn.

Welche Anlage hatte demnach die romanische Ulrichs- und Afra-Kirche? Embrico sah sich vor das Problem gestellt, es auch schon äußerlich und architektonisch zur Anschauung zu bringen, daß die Kirche zweien Heiligen geweiht und von zwei heiligen Leichnamen bewohnt sei. Er löste das Problem nicht etwa durch Anordnung eines Ost- und Westchores, sondern durch die seltene Anlage einer Kirche mit zwei parallelen Chören und Schiffen, die durch Arkadenreihen von einander abgeschieden und mit einander verbunden waren. So selten diese Anlage in der vorgothischen Zeit ist — der Verfasser kann nur auf zwei Analoga verweisen, eine Doppeltkirche in

¹⁾ Die Kirche des heiligen Ulrich und Afra zu Augsburg. Beitrag zu ihrer Geschichte hauptsächlich während der romanischen Kunstperiode von Prof. Dr. J. A. Endres. Sonderabdruck aus der Zeitschrift des histor. Vereins für Schwaben und Neuburg. 22. Jahrgang. Augsburg, Himmer 1896. 51. S.

Renica in Poenien und das Friedhofskirchlein zu Schöenna bei Meran — so sind die alten Angaben doch so klar und bestimmt, daß der verstorbene Demovkar Dengler auf Grund derselben wagen konnte, einen Plan der alten Doppelbasilika zu zeichnen, der dem Schriftchen beigegeben ist.

Dieser Fund, dessen Wichtigkeit und Wichtigkeit nach den Darlegungen des Verfassers kaum einem Zweifel unterliegen kann, bereichert in der That die Geschichte der romanischen Architektur mit einem ganz originellen Bauwesen, das allem nach in Augsburg selbst noch zweimal Nachahmung fand, in der zweischiffigen ehemaligen Dominikaner- und der Katharinentirche. So sehr daselbe vom üblichen romanischen Bauplan abweicht, so leicht erklärt sich seine extraordinäre Grundrißbildung: das Grab des hl. Ulrich, das dieser sich selbst südlich von der alten Kirche angebannt hatte, sollte respektiert und doch in die neue Kirche einbezogen werden, so daß der heiligen Martyrin und dem heiligen Bischof gleiches Recht und gleicher Antheil zugewiesen wurde.

Bezüglich weiteren interessanten Details, das aus den Chroniken über diesen Bau zu entnehmen, müssen wir auf das Schriftchen selbst verweisen. Von der Apsiswölbung des Atrachores ist in Wittvers Atrachatalog berichtet, sie sei ähnlich hergestellt worden wie die der Johanneskirche, welche Ulrich erbaut habe und manche hätten das „hassendecken“ genannt. Dazu macht der Verfasser die Bemerkung: „Die Bezeichnung „Hassendecke“ ist so deutlich, daß ein Zweifel, was darunter zu verstehen sei, nicht aufkommen kann. Bereits aus dem vierten christlichen Jahrhundert sind nämlich Beispiele dafür bekannt, daß man die Schwierigkeiten des Gewölbebaues durch Benutzung von Thongefäßen zum Zwecke der Wölbung zu vermindern suchte. So war es in der Platonika bei S. Sebastiano, beim Mausoleum der heiligen Helena von S. Pietro e Marcellino zu Rom etc.; die gleiche Wahrnehmung machte man jüngst beim Abbruch der Apsis der alten romanischen Kirche zu Burgfelden in Württemberg, und diesen Beispielen können also auch die Johanneskirche aus der Zeit des heiligen Ulrich und unsere Ulrichskirche zu Augsburg

selbst eingereiht werden.“ (S. 35.) Die Beziehung Burgfeldens beruht auf einem Mißverständnis; die Thontöpfe, welche dort im Mauerwerk gefunden wurden, haben mit Wölbungen nichts zu thun; an der ganzen Burgfeldener Kirche ist überhaupt nichts gewölbt und sie hatte auch keine Apsis; die Töpfe fanden sich in den Sargwänden unter den Malereien; der Zweck ihrer Einmauerung ist in Webers Monographie über die Wandgemälde zu Burgfelden (Darmstadt 1896, S. 65 ff.) wohl endgiltig klargestellt.

Werthvoll sind die Nachrichten über die Wand- und Glasgemälde, welche die einstige romanische Kirche schmückten, aber noch viel interessanter der Abschnitt über die Dorsalbehänge und Hungertücher, zwölf an der Zahl, welche ebenfalls noch aus der romanischen Zeit stammten, wahrscheinlich im Kloster selbst gefertigt wurden und Erzeugnisse der Weber- und Stickkunst waren; der mittelalterliche Chronist Wilhelm Wittver gibt in seinem Atrachatalog aus eigener Anschauung von ihnen eine so genaue Beschreibung, daß ihr ganzer Bilderzyklus und Ideenkreis, kommentirt durch fortlaufende hexametrische Inschriften, aufgeschlossenen vor uns liegt. Auf dieses für die frühmittelalterliche Symbolik und Ikonographie hochwichtige Kapitel des Schriftchens können wir nicht näher eingehen, nur nachdrücklich verweisen.

Die nachromanischen Geschichte der Kirche werden nur noch strichweise gezeichnet. Die Gothik bemächtigt sich unter Abt Konrad Winkler zunächst des baufällig gewordenen Atrachores, führt dann von 1467 an ein neues dreischiffiges Langhaus auf, dessen Säulenreihen in der Achse der beiden Chöre standen, das aber 1474 durch einen Orkan niedergelegt wurde. Noch im gleichen Jahr wurde der Neubau in Angriff genommen und bis gegen Ende des Jahrhunderts die jetzt noch stehende imposante Kirche fertiggestellt; 1500 wurde der Grundstein gelegt zu einem ihr entsprechenden großen gotischen Chor, der aber erst 1603 eingewölbt werden konnte.

Das gediegene Schriftchen weckt den Wunsch, es möchte ihrem Verfasser nicht an Lust und Muße fehlen, diese Skizze zu einer erschöpfenden Monographie über das kunstgeschichtlich hochbedeutende Bau-
denkmal zu erweitern.

Eugen Keppler †.

(Schluß.)

Die Arbeiten des Verstorbenen für das „Archiv“ verdienen, daß man ihrer ausdrücklich Erwähnung thut; denn sie sind nach Zahl und Umfang erheblich, aber noch weitaus werthvoller und bedeutender durch ihren Inhalt. Wenn einmal anläßlich einer Jubelfeier des Rottenburger Diözesankunstvereins ein geschichtlicher Abriß über das „Archiv“ und seinen Vorgänger, den „Kirchenschnuck“, gegeben wird, so erhalten Eugen Kepplers Arbeiten zweifellos eine der ersten Stellen in der Würdigung der literarischen Leistungen des Matthes. Sie sind nichts Gewöhnliches. Sie verrathen den Meister auf dem Gebiete, das er behandelt hat, und sie sind ein bleibender Ruhm dieser Kunstzeitschrift, um welchen sie jede andere beneiden darf.

Eugen Keppler hat, von kleineren Gelegenheitsartikeln abgesehen, folgende Arbeiten ins „Archiv“ geliefert: „Ueber Ableitungen vom Christlichen aus dem Heidenischen“, 5 große Artikel (1887); „Deutschlands Miesenthürme“ (1888 und 1889), 11 Artikel; „Das Bilderwerk des Taufsteins in Freudenstadt“ (1889), 4 Artikel; „Der Hirsauer Bilderfries“ (1890), in 7 Briefen; „Zum Ausbau des Ulmer Münsters“ (1890), 2 Artikel; „Der mittelalterliche Physiologus“ (1891), 3 Artikel; „Phantastische, scherz- und boshafte Gebilde mittelalterlicher Kunst“ (1890 und 1892), zusammen 13 Artikel; und endlich als seine letzte Arbeit „Schwäbische Kreuzsigebilder nebst Kreuzsigebetrachtungen“ (1896) 2 und (1897) 1 Artikel, nicht vollendet.

Man sieht auf den ersten Blick, daß Eugen Keppler darin nicht unmittelbar praktische Fragen und Erörterungen oder Beiträge zur Ausübung der kirchlichen Kunst in der Gegenwart behandelte. Er ging tiefer. Er schöpfte aus dem Geiste der mittelalterlichen Kunst und ließ ihre Ströme rauschen und fließen zur Befruchtung der Gegenwart; er hat die Gebilde dieser Kunst, wie die Anschauungen der großen Christenheitsseele, in deren Schooß sie herangewachsen ist, in seltener klarer Erkenntniß und mit wunderbarer Begeisterung der Leserschaft des „Archivs“ in den genannten Artikeln vorgeführt. Denn sie alle — sie sind Ein Ganzes.

Ein einheitlicher großer Zug geht durch sie alle, welche eine Spezialität bedeutendster Art sind. Eugen Keppler zeigt sich darin als einen der feinfühligsten und zugleich belestesten Kenner mittelalterl. Kunstgeistes. Er hat wirklich Neues geboten, das bisher im „Archiv“ nie eingehend behandelt war. Seine diesbezüglichen Arbeiten lassen sich in drei Theile scheiden, die aber alle auf demselben Untergrunde der Erkenntniß und Offenbarung mittelalterlicher Kunst stehen.

Die Abhandlung über die fünf größten und schönsten gothischen Thürme Deutschlands (nämlich der von Freiburg, Ulm, Köln, Straßburg und Wien), erweitert aus einem Vortrag, mit welchem er sich anläßlich der Generalversammlung des Vereins in Sigmaringen einführte, steht an der Spitze aller seiner Arbeiten, und es will uns bedünken, daß Eugen Keppler in diesen Prachtartikeln auf der höchsten Höhe seiner geistigen Kraft wie seiner sprachlichen Vollendung glänzt. Die exakte Erkenntniß der Gesetze, welche die genannten Wunderbauten verkörpern, vernählt sich mit einer hinreißenden Darstellungsschönheit zu einem Ganzen von klassischer Herrlichkeit. „Wie einer der Macht hat“, setzt er ein zur allgemeinen philosophischen Einleitung, kühn und sicher schreitet er voran, für manchen vielleicht zu wenig lehrhaft und durchsichtig, da er den Leser als congenial mit seinem Denken und Fühlen voraussetzt, ein Denken und Fühlen, das freilich gewaltigere Schwingen erfordert, als manche besitzen. So spricht und schreibt nur Einer, dem das wahre Wesen, wie die Entwicklung der mittelalterlichen Kunst ein enthülltes Geheimniß ist, ein bekannter und zu eigen gewordener fester Besitz. Und wenn er dann im Einzelnen an jeden der Thürme kommt: da ist's als ob diese Riesen und die Seelen ihrer Baumeister selbst sprächen. Da wird alles lebendig vom Fundament bis zu den Giebeln, Krabben und Kreuzblumen, da wächst's und blüht's, da flüstert's und spricht's aus allen Ecken und Steinen, da offenbaren sich einem wie im magischen Lichte Sinn und Verhältnisse dieser Steinmassen. Und gleichwohl — wie knapp ist mancher herrliche Gedanke gefaßt, — einige Zeilen, wo der breite Vischer z. B. mit Behagen eine Seite ästhetischer Modulationen gemacht hätte! Zweifellos am wärmsten und schönsten charakterisirt ist von allen diesen Thürmen

der Freiburger. Schöneres kann wohl überhaupt kaum über ihn gesagt werden. Da entfesselt E. K. die Wucht des vollen Werkes seiner Redekunst zum Hymnus auf diese frühlingssrische Prachtblüthe der deutschen Gothik, und es quillt und rauscht, es singt und klingt sein Lob im reichsten und entfesselten Strom der Rede dahin. Wer einmal Keplers Charakteristik der Pyramide dieses Münsterthurmes gelesen hat, der wird sie nie wieder vergessen. Und doch fußt seine dithyrambische Begeisterung immer wieder auf dem Boden solidesten Erkennens und Wissens. Wie feinsinnig, z. B. charakterisirt er gerade hier die Geseze der Optik, welche für die Verhältnisse der einzelnen Thurmtheile wie für die kaum sichtbare Wölbung des Pyramidenprofils maßgebend gewesen sind! Man erschauert innerlich vor der ästhetischen Harmonie und Größe, die in diesen Werken Gestalt angenommen hat. Der feinsinnige und begeisterte Aesthetiker Eugen Kepler zeigt sich hier auf seiner Höhe; man merkt es jedem Sage an, wie er sich förmlich freut, sprechen und verkünden zu können, daß, was ihm Studium und Betrachtung über die Schönheit der mittelalterlichen Kunst erschlossen haben.

Einen größeren Umfang als die gekennzeichneten elf Artikel nimmt die zweite Abtheilung seiner Arbeiten ein. Das sind jene, welche sich mit den Untersuchungen der mittelalterlichen Kunst-Symbolik befassen. Und dies ist nun die Spezialität des Verstorbenen. Nicht weniger als 33 Artikel im „Archiv“ sind diesem Thema gewidmet, davon haben drei Arbeiten allgemeines Gepräge, zwei zeigen an speziellen Objekten (Lautstein in Freudenstadt und der Thurmries in Hirsau) die Verwerthung seiner Kenntnisse. Es läßt sich hier ein Fortschreiten von der kritischen Polemik bis zum positiven System leicht erkennen. K.s 5 Artikel über „Ableitungen von Christlichem aus Heidnischem“, seine erste Arbeit fürs „Archiv“, sind zunächst apologetischer Art. Sie sind eine energische Zurückweisung der Modesucht gegnerischer Gelehrter, wie auf dem Gebiet der Geschichte, der Liturgik u. s. w. so auch auf dem der Kunst, das Christenthum als eine natürliche Weiterbildung des Heidenthums hinzustellen, eine Mode, welche das Entzücken jedes „farblosen“ Generalanzeigers-Redakteurs ist, und welcher unbewußt tausend gute Leute

ahnungslos huldigen. In seiner köstlichen, humorvollen und überlegenen Art führt er den Hauptvertreter dieser Richtung, den Engländer Blunt, an zahlreichen Beispielen geistvoll und glänzend ab und beweist, wie zwar das Christenthum an Heidnisches anknüpft oder daß den heidnischen Symbolen, welche die christliche Kunst aufnahm, einfach eine allgemeine religiöse Wahrheit zu Grunde liegt, wie aber zwischen Heidnischem und Christenthum auch in der Kunst eine Kluft ist wie zwischen Natur und Uebernatur, Erde und Himmel. Es ist ein Genuß, zu lesen, mit welcher förmlichen Behagen E. K. den Engländer abthut, wie er seine ganze Beredsamkeit entfaltet, wobei er bald mit scharfem Beweis, bald mit treffendem Witz eingreift; wie er dem Gegner folgt bis in die letzten Falten und die tiefsten Schlupfwinkel seiner Aufstellungen und ihn mit einem Scharfsinn und einer Beredsamkeit widerlegt, Punkt für Punkt, bis selbst in die letzten Möglichkeiten hinaus, daß man unwillkürlich versucht ist, sich den unhaltbar verlorenen Mister Blunt als Catilina Nr. II. vorzustellen, welcher von der rhetorischen Wucht und unwiderleglichen Beweisführung E. K.s vernichtet und gerichtet dasteht.

Derselbe Geist waltet in den gleichfalls noch mehr polemisch gehaltenen Artikeln über den Hirsauer Bildersfries (am Thurm). Es ist die Briefform hier gewählt, und schon die souveräne Wahl dieser gewiß nicht sehr leichten Art, kritische Fragen auszufechten, zeigt den Mann, der seiner Sache sicher ist, der so fest im Sattel sitzt, daß er im Gefühl seiner Ueberlegenheit sich gestatten darf, ein Stück besten Humors dreinzugeben. Es zeigt sich diese Sicherheit erst recht darin, wenn er nach Anführung der mehr oder weniger willkürlichen Deutungen der allerdings sehr schwer zu erklärenden Figuren nun selber einsetzt, und zwar nicht mit bloßen subjektiven Annahmen, sondern mit Aufstellungen, hinter welchen das Material der schwersten Detailkenntniß steht. Da muß man sich sagen: endlich ist einmal der viel umstrittene Fries aus dem Geiste jener Zeiten und Männer heraus erklärt, welche ihn geschaffen haben! Das ist wahrlich nicht bloß Künstler- und Deutelei, das ist positives, schwerwiegendes Wissen: alle Achtung davor. Dasselbe Detailverständnis mittelalterlicher Kunstformen

zeigt sich in seiner Arbeit über den Freudenstädter Taufstein mit seinen seltsamen Figuren im steifsten, unbeholfensten, frühromanischen Stil. Das setzt enorme Arbeiten, ungemein große Belesenheit und objektivste Freiheit der Untersuchung und Beurteilung voraus. Und E. K. erbringt in diesen Untersuchungen den Beweis dafür, daß es ihm in erster Linie und nur um die Wahrheit zu thun ist, um die wirkliche Erkenntniß der Thatsachen; man erinnere sich an seine Erklärung der Figuren des Vockes an dem genannten Fries. Hätten — das sagten wir uns wiederholt — gewisse „Historiker“, die über's Mittelalter schreiben, nur die Hälfte des Verständnisses von E. K. für mittelalterliche Anschauungen, dann stünde es wahrlich anders um unsere deutsche „Geschichts“-Schreibung, die in 90 Fällen unter hundert nichts anderes ist, als die tendenziöse Ausschlagung mittelalterlicher Lebensäußerungen zu bestimmten konfessionellen und politischen Zwecken der Gegenwart — alles nur kein wirkliches Geschichtsverständnis, noch wissenschaftliche Wahrheit und Treue.

An diese mehr kritisch-polemischen Arbeiten reihen sich dann die Untersuchungen über „Phantastisches etc.“ in mittelalterlichen Bildwerken an. Das ist nun eine Art Sammlung von Material positiver Art zur Erkenntniß der Symbolik der Kunst jener Zeiten. Um die Masse des hier Citirten und die darin befundene Belesenheit könnte E. K. mancher Archäologe beneiden. Diese Studie ist eine Monographie von kulturgeschichtlicher Bedeutung, die entschieden über den Rahmen der bescheidenen Zeitschrift hinausragt, in welcher sie veröffentlicht ist. Und wenn man am Ende davon angelangt ist, so sagt man sich nicht ohne Demüthigung, wie wenig der ein Recht hat mitzusprechen über Mittelalterliches in Kunst und Handwerk, welcher nicht positivste Kenntnisse der Grammatik und Syntax jener symbolischen Kunstübung besitzt. Auch hier heißt es, daß eben nur der die Macht hat, der das Wissen besitzt. Endlich gibt E. K. in seinen Artikeln über den „Physiologus“ in gewisser Weise und nach einer Seite hin den Schlüssel zu des ganzen Räthjels Lösung. Da schlägt er das große Verikon auf zur Erkenntniß der großartigen Symbolik der mittelalterlichen Kunst und zeigt, nicht systematisierend — denn dazu ist er doch zu sehr Rhetor — aber mittels

einer Reihe instruktiver Stichproben aus allen Theilen dieses Rezeptbuches, um diesen Ausdruck zu wählen, wie die damalige christliche Kunstanschauung die sinnliche Welt — Thiere und Pflanzen — verwertete im Dienste der Verherrlichung des Glaubens und seiner Geheimnisse. So schreitet er von der anfänglich mehr abwehrenden zur positiv aufbauenden Thätigkeit zum Behuf der Aufklärung über mittelalterliche Kunst fort; und es ist nur die Liebe zur Wahrheit und nichts als die Liebe zur Wahrheit, die ihn hiebei geleitet hat.

Die dritte und letzte Abtheilung seiner Arbeiten über die mittelalterliche Kunst ist leider nicht vollendet, wenigstens nicht in der Fertigstellung aller geplanten Artikel zur Veröffentlichung. Er selbst hat so viel Material gesammelt und sich so eingearbeitet gehabt, daß nur äußere Ursachen, nämlich sein schweres körperliches Leiden ihn zu hemmen vermochten. Und gerade dieser Theil wäre die Krone seiner ganzen schriftstellerischen Thätigkeit im Dienste der christlichen Kunst geworden: die Untersuchungen und Betrachtungen über schwäbische Kreuzfixbilder aus dem Mittelalter und über Kreuzfixdarstellungen überhaupt. Die drei Artikel, die hierüber erschienen sind aus seiner Feder, zeigen, daß sich hier mit dem feinen ästhetischen Gefühl für das wahrhaft Schöne aus der mittelalterlichen Kunst, das er in seinen ersten Arbeiten über die Thürme vorwalten ließ, und mit dem unerbittlichen und unbestechlichen Sinn für positives, exaktes Forschen und Wissen, also für die Wahrheit der Erkenntniß mittelalterlicher Kunst, nun als drittes der innerste Geist derselben, vereinigt: die Andacht, die zarte, gläubensinnigste Religiosität. Die allgemeine Einleitung dieser Betrachtungen ist ein Meisterwerk christlicher Schönheitslehre, und die Detailbetrachtungen, leider nur die drei Kreuzbilder von Blaubeuren, Freudenstadt und Wiblingen umfassend, sind so tief und schön geschrieben, daß man wirklich tief beklagen muß, daß die Serie aller 12 Schilderungen nicht vollendet worden ist. Nicht um die äußerlichen Unterschiede und Ähnlichkeiten der betr. schwäbischen Kreuzfixbilder handelt es sich in diesen Spezialbetrachtungen — die hat Eugen Kappeler geistvoll in der allgemeinen Einleitung abgemacht —, sondern um den

inneren individuellen Gehalt jedes dieser Meisterwerke schwäbischer frommer Kunst. Und ihre Sprache zu verstehen, ihr Schweigen reden zu machen, so wie es der Entschlafene verstand, das ist nicht sehr vielen gegeben, dazu besitzen wenige die nötige Vorbildung besonderer Art. Dadurch aber, daß E. K. in diesen Kreuzfixbetrachtungen den Satz sich zu eigen gemacht und erhärtet hat: „nebst Fiesole hat unsere schwäbische Schule den schönsten Typus des leidenden und sterbenden Heilandes geschaffen“, hat er sich ein ganz besonderes Verdienst um unsere vaterländische alte, fromme, katholische Kunst erworben. Möge es dem „Archiv“ beschieden sein, diese herrliche Studie im gleichen Geiste vollendet zu erhalten; möchte der Bruder des Verstorbenen die Feder aufnehmen, die dem uns so bald Entrißenen mitten in der Thätigkeit entfallen ist, und durch Vollenbung der Arbeit dem Bruder das schönste literarische Denkmal in den Blättern setzen, die er durch die letzten Jahre redigiert hat!

In amplexu Crucifixi — mitten in diesen Arbeiten ist Eugen Keppler vom Tode abgerufen worden zum Schauen des Sohnes Gottes von Angesicht zu Angesicht. Gewiß sind die Vorarbeiten, die Studien und Reflexionen für die Kreuzfix-Artikel auch ein werthvoller Beitrag zur Vorbereitung auf sein eigenes Sterben gewesen, um so mehr, als Eugen Keppler hierbei sich nicht bloß ins Mysterium der Passion hineingebacht und hineingelebt, sondern auch bei den großen Schmerzen, die er während der letzten Zeit seines Lebens heroisch trug, hineingelitten hat. So darf der Ausspruch des Apostels auf ihn wohl angewendet werden: „Gewiß ist dieses Wort: wenn wir mit Ihm sterben, werden wir mit Ihm leben, wenn wir mit Ihm dulden, werden wir mit Ihm herrschen“. 2 Timoth. 2, 11. R. K.

Zur Frage des Proportionskanons in der mittelalterlichen Architektur

liegt eine weitere wichtige Publikation vor u. d. Z.:

Das Hüttengeheimniß vom gerechten Steinmehengrund in seiner Entwicklung und Bedeutung für die kirchliche Baukunst des deutschen Mittelalters dargelegt durch Triangulaturstudien an Denkmälern aus Hessen und den Nachbargebieten von Dr. Alhard v. Drach, Professor an der Universität Marburg. Mit 28 lithogr. Tafeln und

36 S. Text. Marburg 1897, Elwert'sche Verlags-handlung. Preis 14 M.

Im Vorwort theilt der Autor mit, daß seine Schrift veranlaßt sei durch zwei Veröffentlichungen von G. Dehio, Professor der Kunstgeschichte an der Straßburger Universität: Untersuchungen über das gleichseitige Dreieck als Norm gotthischer Bauproportionen. (Stuttgart, 1894; vrgl. „Archiv“ 1894 S. 91) und: Ein Proportionsgesetz der antiken Baukunst und sein Nachleben im Mittelalter und in der Renaissance. (ebenda 1895). Die zweite Schrift Dehio's ist, wie schon der Titel zeigt, umfassender als die erste; sie verfolgt die Anwendung des gleichseitigen Dreiecks in den Grundrissen und Aufrissen von Bauwerken von der antiken Zeit bis herab zur Renaissance. Das Werk von Dr. Drach aber unterscheidet sich von den beiden vorhin genannten Schriften Dehio's hauptsächlich in zwei Punkten; für's erste nämlich stellt sich der letztere Autor die Aufgabe, nachzuweisen, daß in der mittelalterlichen Kirchenbaukunst außer dem gleichseitigen Dreieck noch eine andere Dreiecksform,

welche er als $\frac{\pi}{4}$ -Dreieck bezeichnet, als Grundlage der Triangulierung angewendet worden

sei. Das betreffende $\frac{\pi}{4}$ -Dreieck ist nicht gleich-

seitig, sondern gleichschenkelig und hat an der Spitze einen Winkel von 45°. Der Ausdruck $\frac{\pi}{4}$ -

Dreieck hat also den Sinn, daß der Winkel an der Spitze der vierte Theil der ganzen Dreieckswinkelsumme sei, denn $\frac{180^\circ}{4} = 45^\circ$. Ein solches

Dreieck ist also etwas steiler als das gleichseitige und stimmt insofern mit der eigenthümlichen Tendenz der Gotik zu hohen und steilen Formen überein. Sodann unterscheidet sich die Schrift Drach's von den Publikationen Dehio's auch darin, daß die Bauwerke, an denen die Triangulation nachgewiesen wird, andere sind; es sind nämlich Baudenkmäler von Hessen und den Nachbargebieten aus der Zeit des romanischen und gotthischen Baustiles. Recensent hat bei der Lektüre sowohl des Werkes von Drach, das hier zunächst in Betracht kommt, als auch der zwei Publikationen von Dehio drei Fragen sich gestellt, nämlich: 1. ist der Nachweis geliefert, daß in jenen Bauwerken, worauf die bezeichneten Schriften Bezug nehmen, die Triangulation grundsätzlich oder systematisch angewendet sei? 2. Wenn dies der Fall ist, wurde die Triangulation aus ästhetischen Motiven angewendet, oder hat sie überhaupt eine ästhetische Bedeutung? 3. Ist mit den Proportionen, die aus der Triangulation unmittelbar folgen, nicht vielleicht noch eine andere, die vielleicht nicht beabsichtigt war. 3. B. die des goldenen Schnittes verbunden?

Ad 1. Der Beweis für die absichtliche und systematische Anwendung der Triangulation mit den zwei bezeichneten Dreiecksarten wird in dem Werke des Herrn v. Drach auf doppelte Weise geführt, zuerst im Vorwort durch zwei Dokumente, eine in verkleinertem Facsimile wiedergegebene schematische Zeichnung eines

Durchschnittes des Mailänder Domes aus dem Jahre 1391, wobei die Triangulierung mit gleichseitigem Dreieck in der Weise eingezeichnet ist, daß die ganze innere Breite die Basis des Dreiecks ist, während die beiden andern in einer Spitze zusammenlaufenden Seiten die Höhe des Mittelschiffes bestimmen. Auch ist die ganze Breite durch drei kleinere gleichseitige Dreiecke, wovon je eines auf die Seitenschiffe und eines auf das Mittelschiff trifft, bestimmt. Das andere baugeschichtliche Dokument ist ein auf den Bau von S. Petronio bezüglicher, im Jahre 1592 als Kupferstich veröffentlichter und von Dehio wiedergegebener Nis. An diesen auf Dokumente gestützten Beweis schließt sich dann eine Beweisführung an, welche auf die Untersuchung von Baudentmalern aus den schon bezeichneten Landen gegründet ist. Ich habe, um mich von der Kraft und Exaktheit dieser Beweisführung zu überzeugen, zwar nicht alle, aber doch viele Triangulierungen durch Messung der Seiten oder auch der Winkel an der Spitze (bei dem $\frac{\pi}{4}$ -Dreieck) geprüft und

halte in Folge dessen den Beweis für absichtliche und systematische Anwendung der beiden Arten der Triangulation für erbracht.

Mit Bezug auf ein Paar Triangulierungen in den auf Tafel V abgebildeten Grundrissen von achteckiger Grundform sieht jedoch Recensent zu folgender Bemerkung sich veranlaßt. Wenn zwei gleichgroße Quadrate über Eck gestellt, d. h. so ineinander gezeichnet werden, daß je eine Ecke des zweiten Quadrates der Mitte einer Seite des ersten gegenüber steht (wie dies in Fig. 3 auf Tafel II des besprochenen Werkes der Fall ist), dann erhält man die Seiten eines Achtecks, und wenn man da nun von den beiden Endpunkten einer Quadratsseite an den gegenüberliegenden Treffpunkt zweier Quadratsseiten gerade Linien zieht, so entsteht ein gleichseitiges Dreieck, dessen Winkel an der Spitze 45° beträgt, also das vom Autor mit $\frac{\pi}{4}$ be-

zeichnete Dreieck. Hieraus folgt, daß, wenn der Grundriß eines Hauses ein reguläres Oktogon ist, dann ein $\frac{\pi}{4}$ -Dreieck in diesen Grundriß verzeichnet werden kann; ob aber der Urheber des Grundrisses bei seinem Entwurf in erster Linie die Triangulierung oder das Oktogon beabsichtigte, ist damit nicht entschieden und Recensent hält es für natürlicher und wahrscheinlicher, daß die Absicht des Architekten in erster Linie auf das Oktogon gerichtet war und jenes Dreieck nur eine notwendige Folge davon ist. Wir ist es auch sehr wahrscheinlich, daß die Architekten durch das Oktogon auf jenes Dreieck geführt wurden, denn sonst wäre es ein sonderbarer Zufall, daß aus den unendlich vielen gleichseitigen Dreiecken gerade dieses mit einer gewissen Bevorzugung angewendet worden ist. Beim gleichseitigen Dreieck ist der Grund der Bevorzugung leicht einzusehen.

Ad 2. Ich komme nun zur zweiten oben gestellten Frage, das Motiv der Triangulierung und deren ästhetische Bedeutung betreffend und kann mich hier kurz fassen, indem ich dem Ur-

theile des Autors S. 5 beistimme, welches lautet: „Wir halten es für höchst wahrscheinlich, daß die Triangulierung aus Zweckmäßigkeitsrücksichten zunächst in der Praxis benutzt worden sein mag, ohne jeglichen Gedanken an ihre ästhetische Wirkung, da, um eine solche zu erzielen, die bereits erfolgte Auszubildung zum systematischen Verfahren vorausgesetzt werden muß.“ Durch den Schluß dieses Satzes wird anerkannt, daß der systematisch angewendeten Triangulierung allerdings auch eine ästhetische Bedeutung zukomme, und Recensent glaubt, daß diese ästhetische Bedeutung sich zurückführen läßt auf das ästhetische Prinzip der Einheit in der Mannigfaltigkeit.

Ad 3. Im Text S. 8 bemerkt der Autor: „Den in Fig. 4 (Tafel III) gegebenen gold. Schnitt habe ich nirgends verwandt gefunden.“ In Anmerkung 2 wird dann auch auf Zeissings Buch von den Proportionen des menschlichen Körpers Bezug genommen. Meine (des Recensenten) Schriften über diese Proportion scheinen Herrn Drach unbekannt zu sein. Daß er in den untersuchten Bauwerken jene Proportion nirgends verwendet gefunden, dürfte sich daraus erklären, daß er sie nicht gesucht, oder keine besondere Aufmerksamkeit darauf verwendet hat. Bevor ich den Beweis führe, daß gerade in den vom Autor gegebenen Abbildungen jene Proportion doch öfters vorkommt, muß ich bemerken, daß hierbei zwei Fragen wohl zu unterscheiden sind, nämlich die Frage, ob die Proportion da, und die andere, ob sie beachtet ist. In vielen Fällen, wo die erste Frage bejaht werden kann oder muß, müssen wir die zweite unentschieden lassen oder gar verneinen. Der Autor hat z. B. auf Tafel I Fig. 1 eine Zeichnung gegeben, wobei er, wie aus dem Text S. 3 zu ersehen, an den goldenen Schnitt nicht im entferntesten gedacht hat, denn die Zeichnung bezieht sich auf eine Strecke A B in einem Endpunkt A einen Perpendikel zu errichten. Aber dennoch ist diese Zeichnung so ausgefallen, daß der goldene Schnitt zweimal und zwar sehr genau drin steckt, denn es ist sowohl die Gerade DD' in Punkt A, als auch die damit parallel laufende Gerade CC' in M nach dem goldenen Schnitt getheilt. Die Theilung ist so genau, daß, wie ich durch Messung in Rechnung gefunden, die Abweichung höchstens einen halben mm betragen kann.

Dies scheint nun hier allerdings reiner Zufall zu sein. Aber es gibt zwischen einer rein zufälligen und einer aus bewußter Absicht hervorgehenden Verstellung jener Proportion noch zwei andere in der Mitte liegende mögliche Entstehungsweisen; sie kann nämlich entstehen und entsteht oft wirklich durch ein unbewußtes Wirken des ästhetischen Sinnes, oder auch als notwendige logische Folge aus andern geometrischen Verhältnissen. Ich werde nun zeigen, daß in den Abbildungen des hier recensirten Werkes die bezeichnete Proportion einigemal auftritt, wobei ich aber die Absichtlichkeit unentschieden lasse und über die älteste Konstruktion des goldenen Schnittes etwas vorausschicken muß. Der Erste, der jene Konstruktion in streng mathematischer Weise ausführte, war bekanntlich Euklides von Alexandria. Seine

Konstruktionsfigur unterscheidet sich aber von der in modernen Werken; sie enthält ein Quadrat, welches durch Theilung einer Seite nach dem goldenen Schnitt in zwei Rechtecke zerlegt ist. Die Längseite beider Rechtecke ist die Quadratseite, das eine aber hat als Breitseite den Major, das andere den Minor der Quadratseite. Bezeichnen wir die Längseite mit L, die Breite mit B, den Major mit M, den Minor mit m, so entspricht das größere Rechteck der Formel $B=L-m$, das kleinere der Formel $B=L-M$. Beide Rechteckformen sind also aus dem Quadrat durch den goldenen Schnitt abgeleitet. Ich werde nun zeigen, daß diese beiden Rechteckformen in den Abbildungen dieses Werkes öfters vorkommen.

Die Formel $A=L-m$ besagt, man erhalte aus der Längseite des betreffenden Rechteckes die Breite, wenn nach vollzogener Theilung der Minor von der Längseite abgezogen wird. Mit dieser Formel mu stimmt so exakt als man es nur fordern kann die Titelvignett des Werkes, welche Marburg mit Umgebung darstellt. Die Längseite mißt genau 100 mm. Der dazu gehörige Minor (nach vollzogener Theilung) ist 38,2 mm; es bleiben also nach Abzug von 100 mm 61,8 mm, so daß zu 62 mm nur noch $\frac{1}{10}$ mm fehlt. Soviel aber, 62 mm, mißt genau die Breitseite oder Höhe der Vignette. Ich komme nun zum Nachweis des Rechteckes nach der Formel $B=L-m$ in den abgebildeten Grundrissen.

Auf Tafel VI Fig. a ist der Grundriß der Stiftskirche von Hersfeld abgebildet. Derselbe enthält drei längliche Rechtecke; das größte ist das Langhaus, ein bedeutend kleineres Rechteck ist der Theil des Chores, der zwischen dem Querschiff und der halbkreisförmigen Chornische liegt; das dritte Rechteck ist das Transsept. Zwei von diesen Rechtecken, nämlich das des Langhauses und das des Chores, entsprechen der Formel $B=L-m$, wobei die Dimensionen des lichten Innern der Messung zu Grunde liegen, d. h. wenn man die Länge der bezeichneten Rechtecke nach dem goldenen Schnitt theilt und den kleineren Theil abzieht, erhält man die Breite. Ich will den Beweis beispielsweise an dem Rechteck des Chores führen. Dieses mißt in der Zeichnung 39 mm, theilt man diese Strecke nach dem goldenen Schnitt, so ist der kleinere Theil bis auf eine geringe Differenz 15 mm; ziehen wir 15 von 39 ab, so bleiben 24 mm und soviel mißt die Breite jenes Rechteckes und verhält sich zur Länge wie Minor zu Major. Dasselbe gilt von dem Rechteck des Langhauses. In demselben Grundriß kommt dieselbe Proportion noch in anderer Weise vor; mißt man im Lichten die ganze Länge der Mittelaxe des Baues von dem Punkte wo das Langhaus beginnt bis zum Punkte C im Halbkreis der Chornische, so beträgt sie 174 mm. Zieht man hiervon wieder den Minor ab, so bleiben 106,4 mm und fast genau so viel beträgt die innere Längenausdehnung des Transseptes. Ich gebe, obwohl dem Grundriß ein Maßstab beigelegt ist, nicht die Maße des Bauwerkes selbst, sondern des Grundrisses an, weil bei der Kleinheit des Maßstabes Bruchtheile von

Metern nicht mehr sicher zu bestimmen sind. Ich fand noch mehrere andere Grundrisse, in welchen das Langhaus-Rechteck der Formel $B=L-m$ bis auf sehr kleine Differenzen entspricht; dies gilt von dem mit a bezeichneten Riß auf Tafel VII, ferner vom Grundriß der Stiftskirche zu Königsutter Tafel X. In Grundriß a Tafel VIII entspricht der rechteckige Theil, der vom Eingang bis zum Querschiff reicht, jener Formel dann, wenn die Mauerwerke mitgemessen werden.

Die zweite der obigen Formel $B=L-M$ sagt, man erhalte aus der Länge die Breite, wenn man die Länge nach dem goldenen Schnitt theilt und den größeren Theil abzieht. Auch für diese Formel fand ich Beispiele in den Abbildungen dieses Werkes; das Schönste ist das auf Tafel XXII Fig. f abgebildete und triangulierte Fenster, dessen rechteckige untere Parthie von der Linie bei C, bis AB 168 mm mißt. Zieht man nach vollzogener Theilung den Major ab, so bleiben fast genau 64 mm und dies ist die durch die Triangulierung eingezeichnete Breite. Ein zweites Beispiel für die Formel $B=L-M$ ist das auf Tafel XXIV a abgebildete Grabdenkmal, wenn bloß die Höhe und Breite der Mannesgestalt, in welche die Triangulierung eingezeichnet ist, als maßgebend berücksichtigt wird.

Die zwei soeben nachgewiesenen Rechteckformen kommen übrigens schon in Grundrissen altägyptischer Tempel, sowie auch in mehreren Grundrissen der beiden oben erwähnten Werke Dehio's vor. Es ist jedoch hier nicht der Ort, den Nachweis zu führen; nur das sei noch erwähnt, daß Dehio in seinem zweiten Werke auf der letzten Tafel LX das bekannte Bild Naphaels so Sposalizio in verkleinertem Maßstab wiedergegeben und mit zwei gleichseitigen Dreiecken, welche senkrecht übereinander stehen, die Triangulierung eingezeichnet hat. Das untere größere Dreieck reicht von der Basis des Bildes bis zur Schwelle der Pforte des oben dargestellten Tempels, das obere kleinere reicht von der Tempelbasis bis zum Kuppelgewölbe. Ich habe nun durch Messung gefunden, daß die Basis des unteren Dreiecks zu der des obern und in Folge davon auch die Höhe des ersten zur Höhe des zweiten wie Major zu Minor sich verhält. Ja sogar das längliche Rechteck der Eingangspforte des Tempels entspricht der Formel $B=L-m$. Man kann fragen, was hier das Primäre und was das Secundäre ist, ob die Triangulierung oder der goldene Schnitt?

Lycealprofessor Dr. Dr. K. Pfeifer in Dillingen.

Annoncen.

Altarleuchter,

sempoklerte in Messing und Rothguss von 22 cm Höhe an — **Osterkerzenleuchter** bis zu 1,20 m Höhe im Preise von 8—140 M., nach Zeichn. des selig. Herrn Prälat. Schwarz, verfertigt

Wilh. Sedlmayr,
Gelf- und Glockengießerei.
Ellwangen.

Preislisten, Entwürfe, Empfehlungen stehen zur Verfügung.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Freiburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins,
für denselben: der Vorstand Pfarrer Dögel in St. Christina-Ravensburg.

Mr. 8.

1897.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.05 durch die württembergischen (M. 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirk), M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich, Frsch. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einsendung des Betrags direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

Der romanische Kirchenbau.

Von Professor Keppler.

Möglich, daß künftigen Zeiten die ganz exceptionelle Stellung unseres Jahrhunderts in der Kunstgeschichte noch viel härter aufstößt als uns selber, — die eigenthümliche Sonderstellung, welche sich daraus ergibt, daß dasselbe nicht bloß eines originalen, sondern überhaupt jedes einheitlichen Stiles völlig entbehrt und seine Kunstbedürfnisse lediglich nur decken kann durch fortwährende Anlehen bei vergangenen Jahrhunderten. Aber das, worin unsere beispiellose Armuth beruht, begründet auch wieder unseren Reichtum. Jene Anlehen haben uns hohen Preis abgeworfen. War der Schooß der Zeiten unfruchtbar, unfähig, Eigenes aus sich herauszugebären, so fiel uns dafür ein überaus reiches Erbe der Vergangenheit in den Schooß, und in der Fähigkeit, dieses Erbe zu verwalten, zu schätzen, zu verstehen und nutzbar zu machen, hat es uns keine Zeit zuvorgehan.

Die peinliche Verlegenheit, welche aus jener Impotenz, aus dem Mangel an eigenem Stil sich ergab, wurde zuerst auf dem Boden kirchlichen Kunstschaffens fühlbar und unerträglich, namentlich nachdem das kirchliche Bewußtsein und Leben nach allen Richtungen hin einen mächtigen Aufschwung genommen. Die ganze Renaissancebewegung war im Barock-, Pöps-, Empirestil langsam verstanden. Die ersten Decennien unseres Jahrhunderts halfen sich damit, daß sie die nothwendig werdenden kirchlichen Neubauten lediglich nur als Nutz- und Nothbauten erstellten, angesichts deren die Kunst das Antlitz verhäßte, und welche dem neu erwachenden Glaubensleben und dem sich hebenden kirchlichen Leben so wenig entsprachen, daß man sie bald nicht mehr sehen konnte.

Damit bahnte sich eine neue Renaissance

an, diesmal eine Wiedergeburt der mittelalterlichen kirchlichen Kunst. Mit im Ganzen richtigem und glücklichem Instinkt griff man über drei Jahrhunderte hinweg und suchte man den abgerissenen Faden der kirchlichen Kunstentwicklung beim romanischen und gothischen Stil wieder anzuknüpfen. Mit fast leidenschaftlicher Pietät wandte man sich den erhaltenen Denkmälern dieser Stile zu und sähte man die Vergessenheit, in welche sie gerathen waren, die schlechte Behandlung, welche sie Jahrhunderte hindurch erfahren hatten. Das Studium und die Theorie umfing mit warmfühligem Verständniß jene beiden Kunstwelten; die bauende und gestaltende Praxis beschränkte sich im Wesentlichen auf den gothischen Stil und auch diese Beschränkung war klug und weise.

Je mehr aber die Kenntniß der Denkmäler sich erweiterte und vertiefte und je ausschließlicher sich lange Zeit das Kunstschaffen sich innerhalb des Reichs des gothischen Stils gehalten, desto mehr drängte sich der Theorie wie der Praxis die Frage auf, wie der romanische und gothische Stil sich zu einander stellen und verhalten und ob nicht der romanische neben dem gothischen Nachbildung verdiene. Nicht immer sine ira et studio wurde diese Frage erörtert, und scharf schieden sich die Lager der exklusiven Gothiker und derer, welche beide Stile wenn nicht als gleichberechtigt so doch als neben einander berechtigt und empfehlenswerth vertheidigen; exklusive Romaniker gab es kaum oder gibt es sicher jetzt nicht mehr. Am interessantesten waren die Verhandlungen, welche sich in unserm ersten katholischen Kunstorgan, in der von Domkapitular Schnitzgen in Köln meisterhaft redigirten „Zeitschrift für christliche Kunst“ durch eine Reihe von Jahrgängen hinzogen; die zweijährigen Citate der folgenden Abhandlung sind immer

auf sie zu beziehen. Dieselben endeten mit einem Sieg der Gothik und mit dem Verstummen der Freunde des romanischen Kirchenbaues. Wir haben die Verhandlungen genau verfolgt, konnten uns aber nicht überzeugen, daß dieselben von beiden Seiten immer glücklich geführt worden seien und daß ihr Abschluß als endgültige Lösung der großen Frage hinzunehmen wäre. Daher leiten wir das Recht, ebenfalls das Wort zur Frage zu nehmen, ohne die Ambition, den maßgebenden Schiedspruch, fällen zu wollen, lediglich in der Hoffnung, einiges zur Lösung beitragen zu können oder wenigstens unsern eigenen Standpunkt genügend zu rechtfertigen.

Man könnte zunächst meinen, die Frage, soll man gothisch oder romanisch, soll man gothisch und romanisch bauen, sei im Wesentlichen identisch mit der Frage, welcher Stil ist der vollkommene oder vollkommenere, der gothische oder der romanische, und die Antwort auf die letztere Frage erledige zugleich die erste. Das ist in der That der Standpunkt der exklusiven Gothiker, welche in oben citirter Zeitschrift das Wort führen. Der Hauptnerv ihrer Argumentation ist folgendes Raisonnement: Unleugbar und zugestandenvermessen steht der gothische Stil der kunsthistorischen Entwicklung, der technischen Vollendung und dem symbolischen Gehalt nach höher als der romanische, er ist der vollkommene kirchliche Baustil; folglich fällt jeder Grund und jedes Recht weg, neben ihm einen zweiten weniger vollkommenen beizuziehen. Reichenperger verweist auf die vierhundertjährige Alleinherrschaft des gothischen Stils im ganzen christlichen Abendland, auf „das durchaus berechnete Bewußtsein, das die Meister der Gothik in sich getragen, allererst der christlichen Idee vollen Ausdruck auf dem Gebiet der Architektur zu geben, für dieselbe auf geometrischem Grunde eine feste Unterlage gefunden zu haben, von welcher aus den Bedürfnissen und Aspirationen aller Art in jedem Material entsprechend werden könne“. Er bürstet sich auf alle die großen Meister, welche im Erbauen romanischer Dome begriffen waren und mit ihren Hütten alsbald beim Erscheinen der Gothik sich derselben zugewendet haben, wie schwierig und störend es für sie auch war, die ursprünglichen Baupläne dem neuen System anzupassen.

„Und eine Rückkehr zur romanischen Bauweise hat nicht stattgefunden; die dem germanischen (westfränkischen) Genie entsprossene Gothik hat unsern Welttheil mit formvollendeten, zum Theil glänzendsten Kunstdenkmalen aller Art, ohne Zahl bedeckt.“ Daraus zieht er den Schluß: „Man kann dazu nur lächeln, wenn heutzutage hier und da ein Architekt oder ein Kirchenvorsteher auf Grund seines „Geschmackes“ sich über die vorgebachten Dombaumeister stellend, bei dem Neubau oder der Umwandlung einer Kirche den romanischen Stil dem gothischen vorzieht“ (II 124 f., vrgl. IV 261 f.). Ähnlich die Argumentation Pöhl in seinen Briefen: „Gothisch oder Romanisch?“ besonders IV 281 ff. und 338, an welcher letzterer Stelle wir lesen: „An den romanischen Stil anzuknüpfen, hat schon deshalb keinen Sinn, weil derselbe in naturgemäßer Entwicklung in den gothischen hineingeführt hat, also ganz sicher bereits überholt ist. Wir kommt das fast ebenso unlogisch vor, als wenn jetzt noch Jemand eine Dampfmaschine nach altem Wattischen System bauen wollte.“

Wir werden uns erlauben, gegen diese Sätze und Konsequenzen Front zu machen; aber wir werden den Kampf gegen sie durchaus nicht etwa mit einer Anzweiflung der Superiorität des gothischen Stils über den romanischen eröffnen. Wir haben nichts gegen die Gothik, bekennen uns vielmehr zum Voraus als warme Freunde derselben und gestehen, daß ihr einst die Liebe unseres jugendlichen Herzens fast bis zum Fanatismus ausschließlich galt.

Auch wir sehen darin einen epochemachenden Fortschritt und eine höhere Stufe der Entwicklung, wenn gegenüber dem romanischen Massen- und Mauerbau mit seiner im Ganzen ruhigen Lagerung und seiner massigen Schwere nun auf einmal in der Gothik ein Strebebau ersteht, welcher die aufwärts zielende Tendenz der Vertikale geradezu zum Prinzip erhebt und sie mit solcher Konsequenz zum siegreichen Durchbruch bringt, daß nicht mehr bloß einzelne Theile, sondern der ganze Körper des Baues von ihr erfaßt und in eine rastlos aufstrebende Bewegung versetzt wird, die erst in den Spitzen der Gewölbebogen zur Ruhe kommt. Auch wir begrüßen darin einen hohen Triumph über den lastenden Druck der Materie, eine Ver-

geistigung des Stofflichen, eine Umbildung des Steinbaues in einen lebendigen, besetzten Organismus, und bewundern mit Göthe (Von deutscher Baukunst; Werke, Cotta'sche Ausg. 1869 Bd. 35 S. 3) „die großen harmonischen Massen, zu unzähligen kleinen Theilchen belebt, wie in den Werken der ewigen Natur“, bewundern, wie „hier alles Gestalt ist bis auf das geringste Häserchen und alles zum Ganzen zweckt“. Die viel freiere Bewegung in der Grundriß- und Aufrisßbildung, die fast unbegrenzte Variirbarkeit des gothischen Schemas, welche durch die Spitzbogenwölbung und die Durchbrechung der engen, durch Kreis und Quadrat gezogenen Grenzen ermöglicht wurde, die harmonische Zueinsbildung von Innen- und Außenbau, die freiere, luftigere, leichtere Gestaltung aller Glieder und Verhältnisse, die Helligkeit, Weite, Höhe, Durchsichtigkeit der Innenräume — wer würde all das nicht als Vorzug, als willkommene Errungenschaft anerkennen?

Mit Recht hat man sodann hingewiesen auf die mathematisch strenge Struktur der gothischen Bauten. „Wie eine Art arithmetische Gleichung,“ sagt Schrörs in den tiefjinnigen Betrachtungen über die kirchlichen Baustile im Lichte der allgemeinen Kulturentwicklung (Zeitschrift IX, 178), „klingt die Harmonie der Zahlen durch das ganze Bauwerk; daher auch die unwiderstehliche Neigung zu geometrischer Ornamentation, die alle Flächen mit ihren feingezogenen, klaren Linien überspinnt; was dem Zirkelschlag sich nicht fügen kann, weil es organischen Gesetzen gehorchen muß, zeigt in anderer Weise das Streben nach höchster Konsequenz.“ Und man hat ebenfalls mit Recht hervorgehoben, daß diese verstandesmäßige Klarheit und Berechnung doch keine Nüchternheit und Kälte erzeuge, daß dieses logische und geometrische Gerippe nicht hart und starr erscheine, weil es umkleidet sei mit warmblütigem Fleisch, durchpulst von einer überquellenden Fülle des Lebens, überbildet mit einem unerschöpflichen Reichthum von Formen, welche die Phantasie anregen und zum Gemüth sprechen.

Auch jene haben sicher nicht unrecht, welche einen inneren Zusammenhang annehmen zwischen der Ausbildung der Gothik und der Entstehung der gothischen Dome und der ganzen, transscendental-idealistischen Geistesrichtung des Mittelalters, welche

in jenen Domen diese Richtung in Stein verkörpert wiederfinden. Man wird zustimmen können, wenn Ulrici (Abhandlungen zur Kunstgeschichte, Leipzig 1876 S. 45 f.) in der Gothik eine Art architektonische Zueinsbildung der Scholastik und Mystik sieht und wenn Schrörs sie ebenfalls zu diesen beiden Geistesmächten des Mittelalters in Beziehung setzt. „Es läßt sich nicht leugnen,“ sagt letzterer (IX, 179), „daß infolge jener ehernen Gesetzmäßigkeit die gothischen Bauten, in ihrer nackten Architektur betrachtet, etwas Kühles und Verstandesmäßiges an sich haben. Sie theilen diese Eigenthümlichkeit mit dem zweiten großen Kulturfaktor der Zeit, mit der Scholastik. In herber Gedankenstrenge, Begriff auf Begriff, Urtheil auf Urtheil, Schluß auf Schluß thürmend, schafft diese Wissenschaft ihre Systeme, die von keiner seelenvollen Einbildungskraft umwoben sind, an denen keine Blumen künstlerischer Darstellung emporranken. Und diese Methode gebot über die Geister mit zwingender Gewalt, sie war die alleinige Form, in der allgemein gültige Gedanken ihr Dasein hatten. Es war natürlich, daß die Kunst, ihres Ursprungs in dem höheren Geistesleben nicht vergessend, von dem Bannkreis jener Art berührt ward. Sogar noch tiefer ist der scholastische Geist in sie eingebrungen. Der statischen Konstruktion des gothischen Baumeisters liegt ein ähnliches Gesetz zu Grunde wie jenes ist, das in der Gedankenentwicklung des scholastischen Dialektikers waltet. Jedes Joch mit seinen Säulen und Strebestützen, die aus Druck und Gegendruck entspringende Festigkeit, ist wie eine logische Folgerung, die sich aus Ober- und Untersatz ergiebt. Und indem das ganze Gebäude aus einer Reihe solcher architektonischer Syllogismen zusammengesetzt erscheint, erinnert es an die wissenschaftlichen Lehrsysteme des Zeitalters, die in syllogistischem Fortschreiten sich ausbauen . . . In der Blüthezeit geht der Scholastik eng verbunden die Mystik zur Seite. Bei den großen Lehrern des 13. Jahrhunderts sind sie noch zu reiner Harmonie vermählt und erst die Periode des Verfalls läßt diese geistigen Richtungen feierlich auseinander treten. Auch die gothischen Kirchen sind von den Strahlen einer feierlichen Mystik durchleuchtet und durchwärmt.“

(Fortsetzung folgt.)

Die Wandmalereien zu Zell bei Oberstaufen.

Von Pfarrer Dezel in St. Christina.

Wenige Minuten, nachdem man die Bahnstation des Lustkurortes Oberstaufen im bayerischen Allgäu, Lindau zu, verlassen hat, sieht man rechts, aber nur auf ganz kurze Zeit, auf anmutiger Höhe inmitten einiger Bauernhöfe ein äußerlich unscheinbares Kirchlein stehen, von dem bis in die letzten Jahre hinein Niemand vermuthet hatte, welch' reicher Schatz mittelalterlicher Kunstwerke dort zu finden ist. Der Ort, nur eine halbe Stunde nördlich von Oberstaufen gelegen und eine Filiale dieser Pfarrei, heißt Zell und es weist schon dieser Name auf eine frühe Entstehungszeit hin. Die Kapelle war ehemals die Pfarrkirche von Zell, wurde aber im Jahre 1375 mit der Propstei Oberstaufen unirt. Hier nun in dem polygon geschlossenen Chores dieses Kirchleins wurde schon seit Sommer 1883 eine Reihe mittelalterlicher Wandmalereien entdeckt, aber erst in letzter Zeit ihrem ganzen Umfange nach ans Tageslicht befördert und restaurirt. Es hat sich bereits sogar eine, wenn auch kleine Literatur darüber gebildet: schon der verstorbene Geistliche Rat und Stadtpfarrer Leberle in Zimmernstadt hat sie im „Allgäuer Geschichtsfreund“ (V. Jahrg. 1892 S. 47), wo er „die Kapelle Zell bei Oberstaufen“ beschreibt, erwähnt, ebenso Dr. O. Freiherr Lochner von Hüttenbach im 17. Bande des Repertoriums für Kunstwissenschaft und in der Beilage zur „Augsburger Postzeitung“ Nr. 42 vom 18. Oktober 1894. Mehr eingehend hat sie in der Neuzeit der Regensburger Professor Dr. J. M. Enderš in einem Separatabdruck mit drei Vollbildern in Lichtdruck aus dem „Allgäuer Geschichtsfreund“ Jahrgang 1897 S. 1 ff. behandelt.

Wenn wir nun ebenfalls und zwar in eingehenderer Weise, als bisher geschehen ist, eine Abhandlung über diese Wandgemälde bringen, so veranlaßt uns hiezu sowohl ihr so bedeutender Umfang als das hohe ikonographische Interesse, das sie bei jedem Kunstfreunde erregen werden. Dann aber liegen dieselben einem großen Leserkreise unseres „Archiv“ so nahe oder sind doch so leicht erreichbar, daß wir mit unserer

Arbeit manchen Leser zum Besuche des Kirchleins zu veranlassen hoffen. Unsere Aufzählung der Bilder allein schon aber wird zeigen, daß sie eines Besuches selbst aus weiterer Ferne werth sind.

Was die räumliche Ausdehnung der Malereien betrifft, so sind die sämmtlichen Wände des Chores vollkommen mit Darstellungen bedeckt, die sich gleichsam wie in einem Bilderbuche in drei Reihen unter einander, nördlich von links nach rechts, südlich umgekehrt, bis in die Mitte des Chorabchlusses hinziehen; ferner finden sich alte Malereien auf der innern Seite des Chorbogens und in den Fensterleibungen der Südseite. Dem Inhalte der Darstellungen nach lassen sich vier Gruppen unterscheiden: Die Nordwand des Chores hat 16 Bilder aus dem Marienleben, die südliche Chormwand zeigt 12 Darstellungen, von denen je eine das Martyrium eines Apostels enthält; ferner finden sich an derselben Wand zwei Bilder aus dem Leben des hl. Stephanus und ein Bild mit der Enthauptung des hl. Albanus, des Patrons der Kapelle. An dem Triumphbogen auf der Seite gegen den Altar hin ist ferner das „Jüngste Gericht“ gemalt und in den Fensterleibungen südlich sieht man vier noch erhaltene einzelne Heiligenbilder, während die Einzelfiguren an den nördlichen Fensterleibungen neu sind. Gehen wir auf diese einzelnen Bilder des Nähern ein.

I.

Nehmen wir zuerst die linksseitige oder nördliche Wand des Chores in Augenschein, so finden wir, daß hier ein ganz großer Cyklus von bildlichen Darstellungen nur allein dem Marienleben gewidmet ist, ein neuer Beweis, wie beliebt dieser Darstellungsgegenstand im Mittelalter war. Diese zunehmende Verehrung der hl. Jungfrau, wie sie sich gerade auch in den vielen Bildercyklen zeigt, die ihrem Leben gewidmet sind, führte von selbst dazu, daß man jetzt auch ihren Eltern Joachim und Anna eine größere Aufmerksamkeit schenkte. Wenn daher jetzt die vollständige Reihenfolge der Geschichte der hl. Jungfrau von der Kunst gegeben wird, so beginnt sie fast immer mit der Legende Joachims und Annas. Schon im 13. Jahrhundert hat Giotto in der Arenakapelle zu Padua seinen dortigen Cyklus der 37 Fresken,

die er dem Leben des Herrn und der hl. Jungfrau widmet, mit der ganzen Legende Joachims und Annas aus dem Proteoangelium Jakobi eingeleitet. Ihm folgt sein Schüler Taddeo Gaddi, dann Agnolo Gaddi, Gaddi da Milano, Giusso di Giov. Menaburi u. a. In Deutschland erwachte erst am Ende des 14. und besonders im Anfange des 15. Jahrhunderts die Verehrung der hl. Anna aufs neue und liegt der tiefere Grund hievon wohl in der damals neu beregten Lehrmeinung von der unbefleckten Empfängniß Mariens. Es wurden Annabruderschaften und Anna-Altäre errichtet, Kapellen und Kirchen ihr zu Ehren erbaut und findet man jetzt auch hier überall, wo immer das Marienleben in Bildern dargestellt wird, dasselbe eingeleitet durch die Geschichte der Eltern der hl. Jungfrau, wie sie in den Apokryphen gegeben ist. Diese Einleitung ins Marienleben mit der Geschichte Joachims und Annas muß besonders auch in unserer Gegend, im südlichen Schwaben, dargestellt worden sein: wir finden ein solches Marienleben, auf die Wand gemalt und ebenfalls neu aufgedeckt wie das in Zell, in der Frauenkirche zu Memmingen; in Glasmalerei sehen wir ein solches in mehr oder weniger Darstellungen im Münster zu Ulm, im Schlosse zu Friedrichshafen (vgl. „Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung“, Lindau 1891, 20. Heft, S. 52 ff.), in der Frauenkirche zu Ravensburg (vgl. „Archiv für christliche Kunst“ 1891 Nr. 8 S. 74 ff.). Es ist nun ikonographisch interessant, diese verschiedenen Typen, deren geistiger Inhalt ganz ein und derselben Quelle, den apokryphischen Evangelien, entsprungen ist, die aber doch bezüglich der Zahl und Auswahl ihrer Sujets sowie der künstlerischen Auffassung ein und derselben Darstellung von einander verschieden sind, mit der jeweiligen Auffassungsweise unserer Bilder in Zell zu vergleichen. Da ist an letzterem Orte gleich auffallend, daß die Einführung zum Marienleben, wenn auch nur sehr verkürzt,

1. der Stammbaum Christi (die Wurzel Jesse) bildet, der sonst, wie z. B. im sogenannten Kramersfenster des Ulmer Münsters, den Darstellungen aus dem Leben Jesu voranzugehen pflegt, welche

gewöhnlich erst mit „Mariä Verkündigung“ beginnen. Schon das griechische Malerbuch vom Berge Athos stellt unsern Gegenstand „wie die Wurzel Jesse dargestellt wird“ an das Ende der „Wunder des Alten Testaments“ und läßt unmittelbar darauf „Mariä Verkündigung“ folgen. Wir sehen hier in Zell Jesai (oder Jesse), den Vater Davids, schlafend daliegen. Er ist in grünes Unter- und violettes Obergewand gekleidet; aus seiner Brust geht ein starker grüner Zweig hervor, in dessen erster Rundung man die hl. Jungfrau mit dem Kinde als Kniestück, in dessen zweiten aber den Propheten Jsaïas sieht, mit der einen Hand auf die hl. Jungfrau hinweisend, mit der andern das Spruchband haltend: „virgo concipiet“ (Ji. 7, 14). Die Komposition, ebenso sinnig als einfach trägt die Ueberschrift: „Egredietur virga de radice jesse“.

2. Die Zurückweisung des Opfers Joachims¹⁾ geht im Tempel vor sich, der, wie alle Architekturmalerei auf unsern Bildern, in romanischen Stile gehalten und nur durch ein kleines Gebäude angedeutet ist. Hinter dem Altare, auf welchem ein Kelch und ein aufgeschlagenes Buch zu sehen sind, steht der Hohenpriester mit der bischöflichen Mitra auf dem Haupte, neben ihm sein Begleiter mit einem Buche. Joachim hat eben das Opfer, das nicht wie gewöhnlich als Lamm, sondern als Tempelmünze gedacht ist, auf den Altar niedergelegt und ist im Begriffe, wieder fort zu gehen. Da wird er vom Hohenpriester mit der linken Hand zurückgehalten, sein geopferetes Geldstück wieder mitzunehmen. Man sieht, wie der Hohenpriester nach den auf dem Altar liegenden Geldstücken greift, um sie Joachim wieder einzuhandigen. Während die italienischen Maler diesen Vorgang meistens lebhaft schildern, ja mitunter sich zu Uebertreibungen hinreißen lassen, indem Joachim von einem Diener des Hohenpriesters förmlich hinausgestoßen wird — z. B. bei Dom. Ghirlandajo in St. Maria Novella zu Florenz —, sehen wir hier in Zell den Vorgang mit größter Ruhe gegeben.

¹⁾ Bezüglich der apokryphischen Erzählungen über Joachim und Anna verweise ich auf meine „Christliche Ikonographie“, Herder, Freiburg, 2. Band, S. 68 ff. und auf „Archiv“ 1891 Nr. 8, S. 74 ff.

Nur die tiefe Betrübniß, die in der ganzen Haltung der Anna, die neben Joachim sich ebenfalls vom Altare abwendet, zum Ausdruck kommt, läßt erkennen, mit welcher Innigkeit und mit welchem Ernste der Meister den Gegenstand erfaßt hat. Joachim trägt in dieser wie in allen folgenden Darstellungen einen grünen Mantel und ein violetttes Untergewand, Anna ein violetttes Ober- und blaues Untergewand. Oben lesen wir: *Audivi et conturbatus est venter meus.*

3. Wie der Engel des Himmels dem Joachim erscheint und ihm Nachkommenschaft verheißt, zeigt das dritte Bild. Er kniet auf freiem Felde mit gefalteten Händen und richtet sein Angesicht nach oben, von wo der Himmelsbote mit dem Spruchbände: „*Dominus orationem tuam suscepit*“ erscheint. Im Hintergrunde sieht man einen Hirten inmitten seiner Schafe dasitzen und voll Verwunderung seine Rechte gegen die himmlische Erscheinung erheben. Links gewahrt man von Ferne, zwischen zwei Bäumen eine Anhöhe hinaufsteigend, eine weibliche Gestalt mit dem Wanderstabe in beiden Händen herankommen; es ist wohl Judith, die Magd der hl. Anna, wie sie nach der apokryphischen Erzählung genannt wird, welche von ihrer Herrin an Joachim gesandt wird, um die Erscheinung des Engels, die auch sie gehabt, und dessen Verheißung zu melden. Oben die Inschrift: *Non dimisit eum in deserto.*

4. Diese Erscheinung des Engels bei Anna zeigt dann die folgende Darstellung. Wir sehen hier die Mutter der heiligen Jungfrau betrübt in einem Garten sitzen, ein großes Buch auf ihrem Schooße haltend; sie erhebt staunend die Linke und wendet ihr Angesicht der Erscheinung des Himmels zu, von wo auch sie die himmlische Kunde von der Geburt eines Kindes erhält, welche freudige Vorchaft der herabschwebende Engel auf einem langen Spruchbände aufgeschrieben bringt: „*Deus israel dabit tibi petitionem tuam*“. Ihr zur Seite, mehr rückwärts, sieht man den von der Legende bezeichneten Lorbeerbaum mit dem Vogelneste, hindeutend auf ihre Bitte, Gott möge ihr doch nicht versagen, was er den Vögeln, den Thieren des Landes und sogar den Wassern und der Erde gewährt habe. Diese Bitte ist ihr

gewährt und als Ueberschrift über diese Scene setzt darum der Maler die Worte: *Convertisti planctum meum in gaudium mihi.*

5. Joachim und Anna unter der Goldenen Pforte. Wie in den ältesten diesbezüglichen Darstellungen sehen wir auch hier, wie die ehrwürdigen Eltern der heiligen Jungfrau einander in die Arme gesunken sind, offenbar ihre heilige Freude im Wiederfinden ausdrückend, ein Vorgang, der hier voll Würde, Ruhe und Adel gegeben ist. Die „Goldene Pforte“ ist als ein mittelalterliches Stadthor mit vier Ecktürmen gedacht; man sieht im Hintergrunde Häuser der Stadt und eine Kirche, rechts in der Ferne aber erblickt man auf einem Berge eine weidende Schaaërde mit ihrem Hirten. Die Inschrift sagt hier: *Dispersos congregabit in Jerusalem.*

6. In klarer, einfacher Komposition, aber in ganz würdevollem, heiligen Ernste ist die Geburt Mariens gegeben, so daß sie völlig unverändert auch heute noch jedem Gotteshause vortrefflich anstehen würde. Während schon das griechische Malerbuch vom Berge Athos „die Geburt der Gottesgebärerin“ lebhaft darstellt und man dort nicht unbedeutlich das Ur- und Vorbild für jene späteren Darstellungen erkennen kann, welche aus diesem Gegenstande, wie z. B. auch N. Dürrer, einfach eine mittelalterliche Wochenstube mit allen möglichen Nachbarinnen, Freundinnen u. s. w. machen, sehen wir hier in Zell neben der Mutter mit dem Kinde nur noch drei Gestalten. Anna in blauem Gewande, mit weißem Kopfschleier und Nimbus versehen, sitzt im Bette und übergibt das in Windeln eingewickelte und ebenfalls mit dem Nimbus versehene Kind einer Dienerin, neben welcher Joachim voll Verwunderung die Hände faltend und freudigen Angesichtes auf das liebliche Kind blickend, steht. Noch eine zweite dienende Frauensperson ist sichtbar, welche eben im Begriffe ist, dem neugeborenen Kinde ein warmes Bad zu bereiten. Die Inschrift lautet hier: *Laetabitur dominus in operibus suis.*

7. Der Tempelgang Mariens (oder Mariä Opferung, *Praesentatio b. M. V. 21. Nov.*) eröffnet die zweite Reihe der Darstellungen auf der Nordseite. Die kleine Maria in blauem Gewande und mit dem großen, ursprünglich goldenen

Nimbus verziehen, steigt allein die Stufen des Altars hinan, während ihre Eltern ehrfurchtsvoll unten stehen bleiben. Hinter dem Altare, auf welchem zwei Kelche und ein aufgeschlagenes Buch zu sehen sind, steht mit der Mitra angethan der Hohenprieester und erwartet sie. Man sieht, daß dieses Bild noch sehr gut erhalten war und erkennt daran am deutlichsten die gewandte Technik des alten Meisters, besonders auch in Behandlung der Gewandung und ihres Faltenwurfes: mit wenigen Linien versteht er einen trefflich fließenden Wurf der Gewänder zu gestalten. Oben steht: *Templum salomoniacum est virgo sacrata.*

8. Das Stabwunder. Um diese Art der Darstellung, wie sie der Keller Meister gibt, auch dem Laien in der Kunst kenntlich zu machen, müssen wir hier die Erzählung der Legende hersehen. Als Maria zwölf Jahre alt geworden war, erzählt das Protoevangelium, hielten die Priester eine Rathsverammlung und sagten: Siehe, Maria ist im Tempel des Herrn zwölf Jahre alt geworden, was sollen wir nun mit ihr machen? Auf den Rath der Priester gieng nun der Hohenprieester Zacharias in das Allerheiligste und betete. „Und siehe der Engel des Herrn stellte sich bei ihm und sprach: Siehe hinaus und versammle die Verwitweten des Volkes. Ein jeder soll einen Stab bringen und derjenige, an welchem Gott ein Zeichen zeigen wird, soll sie zur Gattin haben. Darauf zogen Herode in die ganze Umgegend von Judäa hinaus und es ertönte die Posaune des Herrn und alle kamen herbei. Und Joseph warf das Weil weg und eilte zur Versammlung. Als sich alle versammelt hatten, giengen sie zum Priester. Dieser nahm die Stäbe, gieng in den Tempel und betete. Nachdem er sein Gebet vollendet hatte, gieng er hinaus und gab einem jeden von ihnen seinen Stab zurück; aber es fand sich kein Zeichen daran. Den letzten Stab erhielt Joseph. Und siehe eine Taube kam aus dem Stabe hervor und setzte sich dem Joseph aufs Haupt. Da sprach der Priester zu ihm: Du bist auserwählt, die Jungfrau des Herrn zu empfangen; nimm sie in Deinen Schutz.“ — Indessen wird die Legende verschieden erzählt. Nach dem Evangelium de nativ. Mariae c. 7

sollte derjenige der Auserwählte sein, aus dessen Stab Blüten sprossen und auf dessen Stabes Spitze der Geist des Herrn in Gestalt einer Taube sich niederlassen würde. Darnach sehen wir hier den Hohenprieester (dessen Figur übrigens nach der im vorigen Bilde ergänzt ist) hinter dem Altare stehen, auf dem noch vier Stäbe liegen, und dem hl. Joseph den blühenden Stab, hier in Form eines blühenden Lilienstengels, reichen. Hinter Joseph stehen vier weitere Männer, von denen der nächste seine Rechte verwundernd erhebt (nicht aber, wie im Repertorium für Kunstwissenschaft angegeben, dem Joseph einen „Faustschlag“ versetzt!) und einer sich abwendet, während im Vordergrund ein Freier in getäuschter Hoffnung seinen dürren Stab über dem Knie abbricht. Unter den vier hinter dem heiligen Joseph stehenden Männern ist der zweit-letzte nicht unbedeutlich als das Porträt eines Geistlichen zu erkennen und zwar eines mit violetter Gewande (des Propstes von Staufeu?). Die auf den hl. Joseph bezügliche Inschrift sagt: *justus germinabit sicut lilium.* (Fortsetzung folgt.)

Albrecht Dürer und seine Brüder in Krakau.

Es ist bekannt, daß Albrecht Dürer (geb. 1. Mai 1491 in Nürnberg, † 6. April 1528 daselbst) im Jahre 1499 die Werkstätte des Meisters Wohlgemuth verließ und die zunftmäßige Wanderschaft begann hat. Es scheint, daß er seine ersten Schritte nach Krakau, der mit Nürnberg vielfach in reger Verbindung stehenden Hauptstadt des ehemaligen Polenreiches wandte. Es zogen ihn wahrscheinlich dahin verwandtschaftliche Beziehungen, da, wie Dr. Fuhje aus Nürnberg nachgewiesen hat, die Mutter des großen Meisters nicht Holper, wie man bis jetzt glaubte, sondern Haller hieß; ein Johann Haller aus Rothenburg a. d. Tauber, wohl mit den Haller's in Nürnberg verwandt, war in Krakau Besitzer einer berühmten Buchdruckerei und seit 1491 Bürger der Stadt.

Ueber des großen Meisters Kunstthätigkeit in Krakau ist wenig bekannt, die Höhe seines Könnens erreichte er bekanntlich nach seinem Aufenthalt in Italien (1506 in Venedig) und den Niederlanden 1520–1521. Dagegen wurde sein jüngerer Bruder Hofmaler des Königs Sigismund I. von Polen und malte seit 1529–1535 die Gemächer des Königschlosses aus. Er besaß in Krakau sogar ein eigenes Haus. Höchst interessant ist die neueste Entdeckung, daß Hans Dürer einen Entwurf für den Altar einer der schönsten Kapellen des Krakauer Domes, der sog. Sigismund-Kapelle auf Leinwand in Jar-

ben gemacht hat; dieser Altar ist in Silber in Nürnberg 1538 ausgeführt worden. Auch ein anderer Bruder des Albrecht, Hans, geschickter Goldschmied, verweilte längere Zeit in der polnischen Hauptstadt. Der Name Dürer hatte deshalb in Polen einen guten Klang; ein Professor der Krakauer Akademie, der im Jahre 1565 das erste polnische Werk über Geometrie drucken ließ, beruft sich auf Dürer als auf eine hohe Autorität und rühmte sich des intimen Verkehrs mit dem großen deutschen Meister. v. Krzesinski, Lic. Theol.

Gothischer Ciborienaltar.

Wir können die Anlage des Ciborienaltars bei unseren Lesern als bekannt voraussetzen und bezüglich der Urgeschichte dieser charakteristischen Altarform auf die ausgezeichnete Geschichte der christlichen Kunst von Fr. K. Kraus, Freiburg, 1896, Bd. I., S. 372 ff. verweisen. Diese überaus würdige und monumentale Konstruktion des Altars, der wir schon in der altchristlichen Basilika begegnen, wurde beinahe durch alle Eile der späteren Zeiten hindurchgebildet, in der romanischen Periode noch mit einer gewissen Vorliebe verwendet, in die gothische mit herübergenommen und selbst zur Zeit der Renaissance nicht ganz vergessen und verlassen. Die Gothik verwendete sie nicht bloß für den Hauptaltar, sondern fast noch häufiger für Nebenaltdre, besonders für die im Schiff postierten, worauf wir schon früher wiederholt hingewiesen haben (vgl. Archiv 1888, S. 67 ff.). Wenn das Schiff nicht eingewölbt war, scheint es beinahe Regel gewesen zu sein, wenigstens den Altar mit einem Ciborium zu überwölben; dies geschah auch in einschiffigen Dorfkirchen, wie noch viele ganz und in Resten erhaltene Beispiele beweisen. Meist ist dann der Steinbaldachin rechts und links vom Triumphbogen ins Eck der Schiffmauer eingelassen und da, wo er in den Schiffraum vordringt, von einem Säulchen oder Freipfeiler getragen (s. Abbildung Archiv 1888, S. 69). Diese überaus würdige Art, für die Altäre im Schiff eine kleine, vom Laienraum abgesonderte Kapelle zu schaffen, wäre sehr nachahmenswerth; zu unserer Freude erfahren wir, daß der erzbischöfliche Baudirektor von Freiburg, Herr Wiedel, in seiner herrlichen Hochkirche in Bingen zwei Nebenaltdre mit Ciborien nach diesem alten Vorbild erstellt hat.

Er ist auch der Erbauer der schönen Mariakirche in Wiesbaden und von ihm stammt der Entwurf für einen Ciborienhochaltar für diese Kirche, welcher auf unserer Beilage abgebildet ist. Da Seitenansicht und Grundriß beigegeben ist, erscheint eine weitere Erläuterung überflüssig. Das überaus fein in die Ciborienkapelle hineinkomponierte Altärdchen mit Tabernakel, Bildnischen und Flügeln würde am besten in Metall ausgeführt; dann dürfte der Preis des Ganzen sich etwa auf 20 000 Mark stellen.

Doch ist gerade bei Verwendung des Ciboriums für Hochaltäre große Vorsicht anzurathen. Ganz am Platze ist es eigentlich nur, wo der

Hochaltar in der Vierung einer großen Kirche steht; in eine romanische Gouche paßt kein Ciborienaltar, wie der im Oithor von Mainz aufgestellte auf neue beweißt. Ein engbegrenzter gothischer Chorraum duldet ebenfalls das Ciborium nicht; es würde hier notwendig beschwerend und beengend auf die Architektur des Chores zurückwirken. Die Größenverhältnisse des Chores der Wiesbadener Kirche dürften ungefähr die unterste Grenze der Verwendbarkeit des Ciboriums bezeichnen. Daß es sich hier noch gut einfügt, dank der weisen Berechnung des Meisters, ist auf der Beilage zu sehen.

Literatur.

La plus ancienne Danse macabre au Klingenthal à Bäle. Par P. J. J. Berthier des Frères Prêcheurs. Paris, Lethielleux 1897. 100 p.

Der Todtentanz im Kreuzgang des Dominikanerinnenklosters in Klingenthal bei Basel, 1312 gemalt, ist jetzt fast ganz zerstört; aber dem Kunstsinne eines solchen Baseler Mäders, Namens Emanuel Büchel, verdanken wir eine ziemlich genaue Kenntniß desselben. In den Jahren 1766—68 fertigte derselbe Aquarellcopien der sämtlichen Scenen nebst den beigezeichneten Strophen, welche in Zwiegesprächen zwischen dem Tod und seinen Opfern zu jeder Scene einen Commentar geben. In der ehrfurcht Mädermeiner fügte seinen Copien einen für seinen Stand und seine Zeit höchst respectablen kunsthistorischen Traktat bei und vereinigte beides in einem mit schönem Titelblatt und Titelbild geschmückten Bande, der jetzt Eigenthum der Baseler Bibliothek ist. Der Verf. obiger Publikation wollte vor allem Text und Bilder des Werkes von Büchel französischen Lesern zugänglich machen, bereichert aber diese Edition auch seinerseits durch eine einleitende Betrachtung über die Todtentänze und durch eine eingehende Besprechung einer jeden der 40 Darstellungen. Damit bereichert er die Literatur über diesen interessanten Gegenstand in dankenswerther Weise, wenn er auch die Hauptfragen, welche sich an denselben knüpfen, nicht gerade namhaft weiter führt. Er sieht in dem Klingenthaler Todtentanz den ältesten und ersten und glaubt, daß die dortigen Dominikanerinnen zum erstenmal auf die Idee gekommen seien, dem Gedanken und Gedenken an den Tod diesen merkwürdigen bildlichen Ausdruck zu geben. Sein Beweis für diese Annahme ist freilich nicht sehr stichhaltig; daß die Dominikaner und Dominikanerinnen mehr als andere religiöse Orden sich mit dem Tod und den Todten beschäftigt haben, kann richtig sein, aber von da bis zur Erfindung der Todtentänze ist doch noch ein weiter Weg und schieben sich noch viele Mittelglieder ein, so namentlich auch das geistliche Schauspiel, wie neuestens A. Goette (Holbeins Todtentanz und seine Vorbilder. Straßburg 1897) dargelegt hat. —

Hierzu eine Kunstbeilage:
Gothischer Ciborienaltar.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Freiburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins,
für denselben: der Vorstand Pfarrer Dehmel in St. Christina-Ravensburg.

Er scheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.05 durch die württembergischen (M. 1.50 im Stuttgarter Bestellbezirk), M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich, Frs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einsendung des Betrags direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

Nr. 9.

1897.

Der romanische Kirchenbau.

Von Professor Keppler.

(Fortsetzung.)

Es ist endlich gewiß auch noch keine überspannte phantastische Symbolisirsucht, wenn man in der Gothik ein architektonisches Abbild des Spiritualismus des Christenthums selbst erblicken wollte, wenn man in ihr dieselben Ideen und Strebungen wirksam fand, welche als spezifisch christliche Kräfte und Motore das religiös-moralische Leben der Menschheit umgestalteten und in die Höhe hoben, wenn man den himmelan ragenden gothischen Dom ein steinernes sursum corda nannte und ihn durch den Glauben, der festen Blickes nach oben schaut, durch das Heimweh nach dem Himmel, durch das Sehnen nach Verklärung bejeelt fand. „Wie das Ganze in der aufstrebenden Bewegung aller Theile und Glieder nur das in den mannigfaltigsten Formen ausgeprägte Sinnbild ist von der tiefen Sehnsucht der Seele nach jener innigen Einigung mit Gott, welche von und in Christus als Ziel alles irdischen Daseins hingestellt ist, so erscheint jedes neue Thürmchen, jeder neue Giebel, der dem Auge sich darbietet, wie ein neues brünstiges Gebet, das bei jeder neuen Wendung des Lebens dem gläubigen Herzen entströmt. Und jedes neue, aus den Thürmchen und Giebeln hervorwachsende Blütenbüschel ist ein in Stein gehauenes Melodjeh des Preises und Dankes für das, was der Gott der Liebe nicht nur verheißt, sondern auch hienieden schon gewährt hat. Und diese Jubelstöne einigen sich mit den sehnächtigen Wünschen und strebenden Gedanken in jener mächtigen Kreuzesblume, welche, zugleich Kreuz und Blume, zugleich Ziel der Bewegung

und über das Ziel hinausweisend, auf den höchsten Spitzen ihre Blätter zum Himmel emporstreckt. So verbinden sich Glaube und Hoffnung, suchendes Verlangen und Jubel des Besizes und so erscheint das Ganze als das symbolische Abbild des Reiches Gottes.“ (Ulrici a. a. O. S. 487.)

Derartige schöne Betrachtungen haben gewiß ihre Berechtigung; man darf sie nur nicht zu sehr ins einzelne verfolgen und auf eine Spitze treiben, wo das Phantastiren mit dem ruhigen Denken in Konflikt kommt. So überschreitet z. B. Jungmann die richtige Linie, wenn er nach Friedrich v. Schlegel die Gothik um deswillen als das Ideal katholischen Kirchenbaustils rühmt, weil Kreuz und Rose „die Grundformen und Hauptstümpfe dieser geheimnißvollen Baukunst“ seien und weil das Kreuz das Zeichen des Gottmenschen, die Rose das Zeichen der Gottesmutter sei (Aesthetik, 2. M. 1886 II, 194 ff.); Kreuz und Rose können wahrhaftig nicht die Grundformen der Gothik genannt werden und beide finden sich auch schon im romanischen Stil. Und auch davor muß man warnen, daß von diesen idealen und symbolischen Betrachtungen nicht zuviel in die Untersuchung über die Entstehung der Gothik und die Ausbildung ihrer Phasen eingetragen wird und man solchen Momenten nicht zu sehr die Rolle der eigentlich treibenden und gestaltenden Ursachen zutheile. Sie wirken freilich mit, aber mittelbar, unbewußt und unkontrollierbar, so wie Sonnenschein und Regen mitwirkt zum Wachsen und Blühen der Blumen. Die unmittelbaren Ursachen, die nächsten Triebkräfte der Stilbildung und Stilwandlung sind höchst reeller und praktischer Natur, sind meist technischer Art. Nicht

das ideale Streben nach Vergeistigung der Materie, nicht das Sehnen nach dem Himmel, nicht das Suchen nach einem Baustil, welcher noch besser als der romanische christliche Glauben und Streben in Stein verkörpert vor Augen stellen würde, hat den gothischen Stil ins Leben gerufen und seine Struktur erfunden, sondern zunächst lediglich die Technik, welche die Spitzbogenwölbung erfand, aus der die ganze gothische Konstruktion sich von selbst ergab; und die Frühgothik wurde zur Hochgothik gezeitigt nicht durch ideale Mächte, welche zum Zweck noch wirksamere Durchgeistigung und Durchlichtung die Auflösung der Zwischenmauern in Riesenfenster verlangt hätten, sondern hauptsächlich durch das Ausblühen der Kunst der Glasmalerei, welche für ihr Schaffen große Felder verlangte.

Das Vorstehende sollte uns über den Verdacht erheben, als wollten wir der Gothik auch nur einen Titel ihres verdienten Ruhmes streitig machen oder als wären wir für ihre Vollkommenheiten blind. Aber mit deren Anerkennung scheint uns allerdings die Frage noch durchaus nicht abgethan, ob es nicht erlaubt und wünschenswert sei, neben dem gothischen auch den romanischen Baustil zu kultivieren. Die Argumentation: der gothische Stil ist der vollkommene, ergo auch der allein berechnete, welche wir oben durch Reichenberger und Brill vertreten fanden, scheint fürgeich und unabweisprechlich. Sie erinnert aber an eine andere analoge, von gleicher Folgerichtigkeit und von gleicher — Unrichtigkeit.

Der Heiland selbst hat uns das Vaterunser gelehrt, das christliche Gebet. Da waren es die Bogomilen im 12. und die Puritaner im 16. Jahrhundert, welche so folgerten: hat Christus selbst uns ein Gebet gelehrt, so ist dies das vollkommene Gebet; ist das Vaterunser das vollkommene Gebet, so ist es auch das allein berechnete und erlaubte, denn es wäre vermessen, widersinnig und „unlogisch“, wollte man sich unvollkommener Gebete bedienen, während uns doch ein vollkommenes gegeben ist; es wäre Wahnsinn zu meinen, man könne selber bessere und Gott wohlgefälliger Gebete ersinnen, als das, welches Gottes Sohn uns gelehrt hat. Die Be-

weisführung läuft der obigen parallel, ja sie scheint noch unanfechtbarer, als sie, weil auf das Vaterunser das Prädikat vollkommen wirklich im absoluten Sinne anwendbar ist, auf die Gothik, wie auf alle Menschenwerke bloß im relativen. Im Vaterunser hat uns in der That der Heiland selbst den vollkommenen Gebetsdom von wunderbarer und unübertrefflicher Architektur gebaut. Gleichwohl hat die Kirche von Anfang an sich selbst und ihren Kindern das Recht vindicirt, sich eigene Gebetskirchen neben diesen Dom oder in denselben hinein oder an denselben anzubauen, und sie sieht jene Konsequenz als unberechtigt und häretisch an. Das Warum ist hier nicht weiter zu erörtern. Im Verhalten der Kirche verräth sich ein Tiefblick in das Wesen des Gebetes, und von jener zu weit gehenden Folgerung hielt sie ab die Respektierung der Freiheit des einzelnen und die Anerkennung des Bedürfnisses nach Abwechslung und Mannigfaltigkeit auf diesem Gebiet lebenslanger und täglicher religiöser Bethätigung.

Sollte auf dem Gebiet der Kunst eine ähnliche Rücksichtnahme a limine abzuweisen sein? Oder wäre der gothische Stil wirklich in dem Maße der kirchliche und vollkommene, daß ihm das unbedingte Monopol des Kirchenbaues zuerkannt werden müßte und die Verwendung eines anderen neben ihm so lächerlich und thöricht wäre, wie wenn man jetzt noch eine Dampfmaschine nach Watt'schem System konstruiren oder die ersten Spindeluhren wieder einführen wollte? Ist der romanische Stil durch den gothischen so sehr abgethan, daß er höchstens noch historische Duldung und Werthung beanspruchen, aber beim hentigen Kirchenbau kein Wort mehr mireden könnte und dürfte? Das ist nach wie vor die Frage.

Man verweist uns nun auf die großen Baumeister, welche einstens im romanischen Stil gearbeitet, aber alsbald nach Erscheinen der Gothik sich dieser zugewandt hätten. Ob nicht ihr Verhalten Beweis genug sei, daß nach und neben der Gothik der romanische Stil einfach unmöglich geworden? ob man etwa das eigene Urtheil gegen das kompetente Urtheil jener Meister stellen wolle, welche doch sicher den roma-

nischen Stil gründlich kannten, selbst handhabten und doch ihn alsbald unbedeutend dem gothischen opferten?

Wir wollen keinen Nachdruck darauf legen, daß so gar rasch und plötzlich in Deutschland die Bekehrung zur Gothik sich doch nicht vollzog, daß ja bekanntlich in einem Uebergangstil sich die kirchliche Architektur von der Romanik verabschiedete und der Gothik allmählig zuwandte. „Daß Deutschland nicht sofort“, lesen wir in dem eben erschienenen zweiten Band der „Geschichte der christlichen Kunst“ von F. K. Kraus (Freiburg, 1897 II, 159), „auf die Neuerung eingieng, verstand sich, bei dem Charakter der Nation und bei der höheren und befriedigenderen Ausbildung, welche die romanische Architektur bei uns am Rheine erfahren hatte, von selbst . . . nur allmählig brach sich die Gothik Bahn“. Wir wollen auch nur andeuten, daß jene Beweisführung aus dem Verhalten dieser Baumeister und Bauhütten etwas bedenklich ist, — um der Konsequenzen willen, die daraus gezogen werden könnten. Leicht könnte es nämlich jemand einfallen, mit demselben Argument die Berechtigung des Renaissancestils beweisen zu wollen. Trat nicht bei seinem Eintritt in die Welt fast ein noch rascherer Abfall von der Gothik ein, — von der Gothik, welche doch nach Reichenperger, Janssen u. a. durchaus nicht im Zeichen des Verfalls angelangt war, sondern vielmehr in der Spätgothik einen neuen, lebenskräftigen Aufschwung genommen hätte.

Aber jene ganze Beweisführung taugt aus einem anderen Grunde nichts. Das Verhalten jener Baumeister ist für uns in keiner Weise maßgebend, denn wir befinden uns in ganz anderer Lage als sie. Ihnen konnte die Frage kein Kopfzerbrechen machen, ja kaum aufsteigen, in welchem Stile sie bauen sollten. Sie bauten im Stile ihrer Zeit, bauten romanisch, solange der Stil der Zeit romanisch war und gothisch, als die Gothik der Stil der Zeit geworden war. „Das Mittelalter“, bemerkt Kraus (a. a. O. S. 160 Anm.), „hat über Stil und Stilwechsel anscheinend nicht reflektiert, wenigstens besitzen wir kein einziges Zeugniß dafür, daß die Zeit, welche schuf, über diese Dinge

bewußter Weise Reflexionen angestellt hätte“. Der Stil der Zeit war eine Macht, der sich entziehen zu wollen keinem Baumeister in den Sinn kommen konnte. Das blieb durch alle Jahrhunderte so, und erst unsere Zeit nimmt, wie Eingangs bemerkt, hierin eine Ausnahmestellung ein; wir dürfen und müssen fragen, in welchem Stil wir bauen sollen, denn wir haben keinen eigenen Stil.

Auch das andere Raisonnement ist nicht entscheidend und zwingend: der gothische Stil ist nur die Fortentwicklung des romanischen, die reife Frucht der romanischen Periode; wer wird also das Unvollkommene dem Vollkommenen, das Unfertige dem Fertigen, das Unreife dem Reifen vorziehen oder neben dem letzteren das Erstere noch festhalten wollen? Die Palästrinamuskik, der kontrapunktische, mehrstimmige Chor hat sich aus dem einstimmigen Choral herausgebildet und bezeichnet gewiß eine höhere Stufe künstlicher Vollendung, und doch bleibt neben ihr der Choral noch im Recht und in Pflege. Oder ein Vergleich, welcher näher liegt: zweifellos hat sich die Hochgothik aus der Frühgothik entwickelt und verhält sich erstere zur letzteren wie die aufgegangene Rose zur noch geschlossenen Knospe. Aber wiewohl die Hochgothik vollkommener ist, das Strebesystem erst mit ganzer Konsequenz durchführt, erst vollen Ernst macht mit dem gothischen Gedanken, ja eigentlich allein den vollen Rechtsanspruch auf alle jene der Gothik gespendeten Lobspprüche erheben kann, fällt es doch nicht einmal einem der exklusiven Gothiker ein, unsere kirchliche Architektur streng auf die Hochgothik verpflichten zu wollen. Man hat nichts dagegen, wenn man über die Hochgothik hinüber auf die Frühgothik zurückgreift, ja man empfiehlt dies sogar, und Schrörs (Zeitschrift IX, 2467) möchte gerade die Frühgothik als Normalstil für unser heutiges Bauen festgehalten wissen. Wenn man hier das Unvollkommene neben dem Vollkommenen gewähren läßt, ja es ihm vorzieht, warum soll es so ganz widersinnig sein, heutzutage auch noch romanisch zu bauen, zumal der romanische Stil doch etwas Fertigeres, in sich Abgeschlosseneres ist, als der frühgothische, der weit mehr die Signatur des Werdens, des Ueber-

gangs trägt? Warum duldet und verwerthet man die Frühgothik? Weil man eben in ihr etwas findet, was die Hochgothik trotz ihrer höheren Vollendung nicht mehr hat und nicht überholt hat, was ihr auch neben der Hochgothik einen selbständigen, bleibenden Werth gibt. Wie nun, wenn es mit dem romanischen Stil sich ähnlich verhielte?

Der selbe verehrte Gegner und exklusive Gothiker, welcher es gerade so komisch findet, wenn man heute noch romanisch bauen wollte, wie wenn man am Ende des 19. Jahrhunderts noch Wattische Dampfmaschinen konstruiren wollte, läßt in einem anderen Brief sich anders — wirklich wesentlich anders vernehmen. „Sie werden mir“, heißt es Zeitschrift IV, 284 f., „vielleicht entgegenhalten, daß ich den Bauren des romanischen Stils ja selbst eine Schönheit zugesprochen habe, welche die spätgothischen Pfarrkirchen nicht haben. Das ist richtig, steht aber mit dem eben (über die Uebernachrichtigung der Gothik) Gesagten gar nicht im Widerspruch. Der Glanz des Goldes ist schön und das Farbenspiel im jenen bestrahlten Thautropfen ist ebenfalls schön; schön ist das Lichtspiel der Meeresfluth im Mondenschein und schön ist die wilde dunkle Bergschlucht; aber all diese Schönheit ist beschränkt. Von der unendlichen ewigen Schönheit fällt ein Strahl auf die irdischen Gebilde, auf das eine mehr, auf das andere weniger, auf das eine so, auf das andere anders. Der romanische wie der gothische Stil haben beide ihre eigenen Schönheiten, alle Schönheiten vereint besitzt keiner, wir müssen nur fragen, welcher von beiden höhere Schönheit besitze.“

Hier sind ja werthvolle Zugeständnisse gemacht. Also eine absolute Vollkommenheit will der Gothik nicht zugesprochen werden; es wird anerkannt, daß der romanische Stil ihren Vorzügen doch nicht bloß Mängel gegenüberzustellen habe, ja daß auch ihm Schönheit und Schönheiten eigen seien. Wie man aber durch die obige Betrachtung sich in seiner exklusiven Haltung bestärkt fühlen kann, ist mir doch ganz räthselhaft. Aus den obigen Sätzen und schönen Vergleichen ergibt sich doch ein ganz anderer Schluß. Wenn auch

die Schönheit der Gothik nur eine relative ist, so darf man sie nicht lebighlich wegen ihres Plus an Schönheit zur absoluten Herrscherin erheben wollen, und man darf nicht a limine den Gedanken als lächerlich und unlogisch abweisen, für unser heutiges kirchliches Bauen sich sowohl die Schönheiten des gothischen wie die des romanischen Stils nutzbar zu machen.

(Fortsetzung folgt.)

Die Wandmalereien zu Zell bei Oberstaufen.

Von Pfarrer Dögel in St. Christina.

(Fortsetzung.)

9. Die Vermählung der heiligen Jungfrau mit dem hl. Joseph zeigt die gewöhnliche Komposition und die Inschrift: *desponsatio tua gaudium anuntiavit mundo*. Der Hohenpriester steht am Fuße des Altars und Maria und Joseph knien vor ihm; Joseph ist im Begriffe, der heiligen Jungfrau den Ring an den Finger zu stecken. Die Figur der hl. Jungfrau ist neu, da auch hier in die nördliche Chorumwand zwei schmale Fenster eingefügt wurden, während ursprünglich nur die südliche Chorumwand von Fenstern durchbrochen war. Auch die nächste Darstellung,

10. Mariä Verkündigung, ist durch das später geöffnete Fenster halb zerstört worden und nur das Bild der hl. Jungfrau ist noch stehen geblieben; sie sitzt vor einem Beipulte und ist verwundert oder fast mehr erschrocken, indem sie die Hände ausbreitend sich gegen die Erscheinung des Engels wendet. Oben steht: *virgo circumdabit puerum*.

11. „Mariä Heimsuchung“ ist eines der zartesten Bilder des ganzen Cyklus, gut erhalten und voll heiliger Innigkeit. Wir sehen hier jene einfache und feierliche Auffassung der älteren Kunst, wornach wir die beiden heiligen Frauen allein ohne jede Begleitung finden. Nichts mischt sich hier in die Feierlichkeit des Momentes des Zusammenkommens, in welchem Elisabeth die heilige Jungfrau als die Mutter ihres Herrn anerkennt und wo Maria in prophetischem Geiste die Worte andrückt, welche als Inschrift gewählt sind: *Beatam me dicent omnes generationes*.

12. Die Geburt Christi, mit welcher gut erhaltener Darstellung die dritte Reihe unseres Cyklus beginnt, zeigt die heilige Jungfrau in blauem Gewande, allein ohne den hl. Joseph, vor dem Kinde knieend, das in der Krippe auf einem weißen Tuche liegt. Drei Engel singen das „gloria in excelsis“, das sie mit Noten versehen gemeinsam auf einem Spruchbände tragen. Im Hintergrunde erblickt man die Erscheinung des Engels bei den Hirten. Als Inschrift lesen wir: *orietur stella ex jacob*.

13. Die Beschneidung Christi ist insofern eigenthümlich dargestellt, als die heilige Jungfrau, deren Gestalt hier allein erhalten war, im Innern eines Gebäudes sich befindet, während die Handlung selbst außerhalb desselben sich vollzieht. Die Vernahme der Beschneidung, bei welcher der hl. Joseph das Kind hält, ist nach einzelnen wenigen noch vorhandenen Resten ganz im Charakter der übrigen Darstellungen ergänzt. Oben steht: *vocatum est nomen ejus jesus*.

14. Die heiligen drei Könige vor dem Christuskind. Durch Einsetzen des Fensters ist auch dieses Bild zur Hälfte zerstört worden und mußten die drei Könige vollständig ergänzt werden, während dagegen das Bild der heiligen Jungfrau vorzüglich erhalten blieb und die ganze Zartheit der mittelalterlichen Auffassung bekundet. Die Inschrift lautet: *Videmus stellam in oriente*.

15. Die Flucht nach Aegypten, die gewöhnliche, einfache Komposition war ziemlich zerstört und zeigen die fast modernen, runden Köpfe der Madonna und besonders des Kindes hier ziemlich deutlich die neue Darstellung. Oben die Inschrift: *fugerunt in aegyptum*.

16. Der Bethlehemitische Kindermord zeigt ebenfalls die im Mittelalter herkömmliche Darstellung: der König Herodes (neu ergänzt) sitzt auf einem Throne, während zwei Soldaten die Kinder mit gewaltigen Schwertern durchstechen und eine Mutter verzweiflungsvoll ihr Kind einem der Soldaten zu entreißen sucht. Das Blutige und Grausame der Handlung ist also hier schon ziemlich stark betont.

Diese letzte Darstellung, der Bethle-

hemitische Kindermord, schließt unsern Cyklus ab, bildet aber zugleich den Uebergang zu einer andern Bilderreihe, die anscheinend mit unserem Marienleben in gar keiner Beziehung steht. Doch gehören beide Cyklen, das Marienleben und das Martyrium der ersten Glaubensknoten zusammen: beide wollen Zeugniß ablegen für Christus, den verheißenen Erlöser, der eine, indem er seine wunderbare Geburt aus Maria, der heiligen Jungfrau, erzählt, der andere, indem er zeigt, daß schon die ersten Anhänger des Erlösers, vor allen die heiligen Apostel, den Martyrertod für den Glauben an Christus gestorben sind.

II. Der zweite Gemäldecyklus an der südlichen Chorwand enthält die Apostel-martyrien, das Martyrium des hl. Stephanus und des hl. Albanus und eine weitere Darstellung aus dem Patronat des heiligen Stephanus, zusammen 15 Bilder. Auch hier sehen wir die einzelnen Kompositionen in drei Reihen unter einander, aber je von rechts nach links, angefangen von der Mitte des polygonen Chorabschlusses, sich hinziehen. Ikonographisch betrachtet ist dieser zweite Cyklus noch interessanter als der erste: das Martyrium der zwölf Apostel ist aus dieser Zeit und in dieser Gegend jedenfalls höchst selten, vielleicht ein Unikum. Wohl ist die Darstellung der zwölf Apostel schon bei den alten Christen sehr beliebt und sie hatten dieselben namentlich in ihrer Gesamtzahl, als „Kollegium“, oft zum Gegenstand ihrer Schöpfung gemacht. Allein es geschah dies Anfangs meistens in symbolischer Weise, wie ja überhaupt der Charakter dieser Kunstperiode ein vorherrschend symbolischer ist. Auch nachdem im 4. Jahrhundert der Uebergang dieser symbolischen Darstellungen der Apostel zu denen der Personen geschehen ist, finden wir wohl ihre Darstellung sowohl in Gesamtheit als auch in biblischen Szenen, aber nie, daß das Martyrium oder der Tod eines Apostels auch nur angedeutet wäre. Später, im Mittelalter, erschienen die Apostel bekanntlich auf allen größeren Kirchenmuseen, als Altären, Kanzeln, Reliquien-schreinen, Grabdenkmälern, dann auf den historischen Bildern, wie dem jüngsten Gerichte, der Sendung des heiligen Geistes

n. j. w. Aber ein zusammenhängender Cyclus von Apostelmartyrien, so wie wir ihn in Zell treffen, scheint auch in dieser Zeit noch einzig dazustehen, daher es von selbst angezeigt sein wird, daß wir auch hier näher auf die einzelnen Darstellungen eingehen. Wie beim Marienleben finden wir auch hier über den einzelnen Darstellungen je eine Inschrift angebracht; während aber dort diese Inschrift in lateinischer Sprache gegeben ist und je eine bezügliche Stelle aus dem Alten oder Neuen Testament enthält, sind hier diese Legenden in deutscher Sprache und zwar in ganz naiver Weise so abgefaßt, daß sie jeweils das dargestellte Martyrium kurz und bündig erklären. Wir führen daher die einzelnen Martyrien auch so auf, indem wir jeweils zuerst die betreffende erklärende Inschrift hersetzen.

1. S. petrus ward abwärts gekreuziget.

Wir sehen hier, wie der erste der heiligen Apostel gemäß der Legende¹⁾ auf sein eigenes Begehren mit dem Kopf nach unten gekreuzigt wird. Zwei der Schergen binden seine Füße an den Kreuzesstamm, ein anderer desgleichen seine rechte Hand an den Querbalken. So ist die Handbewegung dieser letzten Figur aufzufassen. Wenn gesagt wird, dem Maler schwebte bei diesem Bilde deutlich die Vorausage Christi vor: „Wenn du alt geworden bist, wirst du deine Hände ausstrecken und ein anderer wird dich gürten“ (Joh. 21, 18), so mag das richtig sein. Wenn aber weiter die Meinung ausgesprochen wird, als „schlage einer der Henker auf das Armgelenk“, so ist diese Handbewegung nicht richtig aufgefaßt. Der Mann ist offenbar im Begriffe, mit seiner rechten Hand einen Strick anzuziehen und die Hand des Apostels an den Querbalken zu binden. Es ist das bei der Restauration übersehen und der Strick nicht nachgezeichnet worden, was aber leicht ergänzt werden könnte, um irrigen Auffassungen zu begegnen. Diese Darstellung der Kreuzigung des Apostels ist überhaupt interessant und für diese Zeit selten. In der altchristlichen Zeit findet man dieses Martyrium des hl. Petrus nicht, wohl aber achtmal die Weg-

führung des Apostels zum Tode; ebenso findet man in der karolingisch-ottonischen Periode vielmal Scenen aus dem Leben des Apostels — so erscheint er im Codex Egberti allein 34mal — aber seine Kreuzigung findet sich auch hier noch nicht. Erst Giotto hat diese seine Kreuzigung mit dem Kopfe nach unten auf einer der drei Tafeln in der Sakristei der Canonici vom hl. Petrus zu Rom. Neblich dieser Auffassung ist auch die Darstellung in Zell gegeben.

2. Sanct paulus ward enthaupt.

Das Martyrium des Völkerapostels findet sich in altchristlicher Zeit mehreremale auf Sarkophagen dargestellt, während im Gegensatz zum hl. Petrus andere Darstellungen aus seinem Leben fehlen. Wir sehen ihn dort stehend mit gesenktem Haupte, die Hände auf dem Rücken, einmal an eine Säule gebunden. Neben ihm steht der Henker, im Begriff, das Schwert aus der Scheide zu ziehen und den Streich nach dem Haupte des Martyrers zu führen. Hier in Zell sehen wir das Todesurtheil schon vollzogen. Der Kopf ist vom Leibe bereits getrennt und der Scherge steckt sein großes Schwert wieder in die Scheide, während der Richter und seine Begleiter verwundert auf die drei Quellen schauen, die nach der Legende auf einmal da entspringen sind, wo das abgeschlagene Haupt des Heiligen aufgefallen ist. Der durch drei Quellen bezeichnete Ort, an welchem heute, neben den dem hl. Anastasius und der Gottesmutter geweihten Kirchen, das Heiligthum S. Pauli ad tres fontes sich erhebt, heißt jetzt noch *Allie tre fontane*.

3. Sanctus Andreas ward gekreuziget.

Der hl. Andreas erlitt in Paträ (dem heutigen Patras) unter dem Proconsul Negeas den Martertod. Durch Kreuzigung an einem schiefgestellten und deshalb nach ihm benannten Kreuze (Andreaskreuz). Wenn auch die Kirchenschriftsteller hinsichtlich dieser Form des Kreuzes, an dem Andreas gestorben ist, nicht einig sind, so ist in der Kunst seit dem 14. Jahrhundert doch durch Tradition und Gebrauch festgestellt, daß Andreas als *Attribut* gewöhnlich das schräge Kreuz hat (X). Auf verschiedenen Gemälden und Bas-

¹⁾ *Legenda aurea* cap. 89.

reliefs findet man zwar noch das Kreuz in seiner gewöhnlichen Gestalt, aber nirgends sieht man den Heiligen mit Nägeln, sondern immer mit Stricken daran befestigt. So auch in unserer Darstellung. Noch sieht man zur Linken des Apostels zwei Schergen damit beschäftigt, ihn Hand und Fuß an das Kreuz zu binden, während rechts das bereits geschehen ist. Der Heilige ist mit seinem grünen Untergewande angethan und auch um den Leib herum ans Kreuz gebunden. Zu seiner rechten Seite sieht man eine Schaar Volkes, wovon die beiden vorderen Gestalten die Hände gefaltet haben; alle aber erheben voll Ehrfurcht ihr Angesicht zu dem Apostel, der noch vom Kreuze herab zu dem Volke predigt.

4. S. Jakob ward ob der predig erschlagen.

Gemeint ist hier Jakobus der Jüngere (minor), nicht der Ältere (major), der enthauptet wurde und der in der gewöhnlichen Reihenfolge der Apostel, wie sie der Canon der heiligen Messe, der sehr alt ist, gibt, diese Stelle einnehmen sollte. Unser Maler gibt die Reihenfolge ganz willkürlich. Jakobus der Jüngere wurde zur Steinigung verurtheilt und dieses Urtheil gleich tumultuarisch in der Nähe des Tempels vollzogen. Da der Heilige bei der Steinigung noch nicht den Tod fand, so brachte ihn ein Walker mit seiner Stange vollends um. Dieses Ereignis seines Martyriums wird von den Malern meistens buchstäblich wiedergegeben. Jakobus fällt auf den Erdboden oder ist bereits auf denselben hingesunken und einer aus dem Pöbel hebt den Knüttel auf, um ihn zu erschlagen. In cyclischen Darstellungen bildet aber ein Balkon des Hofes mitunter auch die Kanzel, von der der Heilige herabgeworfen wird. Und diese Auffassung haben wir hier in Zell. Wir sehen eine Art Balkon, die Kanzel vorstellend, von der der Apostel von einem Schergen an den Haaren herabgezerrt wird, um dann mit der Walkerstange erschlagen zu werden. Um diese Todesart anzudeuten, trägt darum der Scherge in seiner Linken eine Walkerstange (das Attribut auch des Heiligen), die, wie hier wenigstens am oberen Theile sichtlich, im Mittelalter gewöhnlich die Form eines Geigenbogens hat.

Hinter dem sich bereits über die Kanzelbrüstung bogenenden Apostel steht ein zweiter Scherge, der mit einer Keule auf ihn einschlägt und beim Herabstürzen behilflich ist. Unten am Fuße der Kanzel sieht man zwei dastehende Gestalten, eine männliche und eine weibliche, mit gefalteten Händen und den Blicken nach oben. Sie sollen offenbar das Volk repräsentieren, das soeben noch mit Andacht der Predigt des heiligen Apostels zugehört hat.

5. Sanctus Johannes ward im Oel gesote.

Hier ist das Martyrium des hl. Johannes Evangelisten vorgeführt, wie er nämlich auf Befehl des Kaisers Domitian in einen Kessel voll siedenden Oels versenkt wurde. Es fand dies nach der gewöhnlichen Tradition außerhalb des lateinischen Thores (Porta Latina) zu Rom statt. Man sieht den jugendlichen, zarten Leib des heiligen Lieblingsjüngers des Herrn bis zu den Hüften in eine Oelfuse versenkt, die Hände zum Gebet oder zum Lobpreise Gottes ausgestreckt. Ein Feiniger schürt an dem unter der Kufe brennenden Feuer, ein zweiter gießt siedendes Oel über das Haupt des Heiligen und ein dritter ist im Begriffe, ihn mit einer Zange zu peinigen. All' diesem gräßlichen Treiben sieht links ein wahrscheinlich von Domitian beauftragter Richter in prachtvollem Gewande mit seinem Diener zur Seite, in größter Ruhe zu.

6. Sanct thomas ward von rückwärts erstochen.

Nach der Tradition soll der hl. Thomas bis nach Indien gekommen sein, dort eine Kirche gegründet und den Martertod erlitten haben, und zwar soll er am Fuße eines Kreuzes, welches er errichtet habe, mit einer Lanze durchbohrt worden sein. Die treffliche Komposition seines Martyriums hier in Zell enthält zwei Vorgänge: vom Beschauer aus rechts gesehen steht der Heilige mit ausgebreiteten Händen da, in rothes Ober- und grünes Untergewand gekleidet und es wird ihm eben von einem Schergen mit aller Gewalt ein breites Schwert in den Rücken getrieben, so daß er daran ist, zusammenzubrechen. Links ist eine Säule aufgerichtet, auf deren Kapitäl eine Thiergestalt steht; vor dieser Säule ist das Volk betend in die Kniee

gesunken, allen voran der indische König mit seiner Gattin, offenbar dem Höfendienst huldigend, gegen den der Heilige gepredigt hat.

7. Sanct philippus ward gekreuziget und versteinet.

Wie das Evangelium über den heiligen Apostel Philippus nur wenig erzählt, so ist auch die Tradition über ihn nicht reich. Nach letzterer hat er zu Hierapolis in Phrygien die Lehre Jesu verkündigt und die Einwohner von der Verheerung durch ein Ungeheuer befreit. Die Priester dieses Drachen aber wurden wider ihn aufgebracht, ergriffen und kreuzigten ihn und warfen ihn, während sie ihn kreuzigten, mit Steinen. Diese Scene haben wir hier in unserem Kirchlein, aber in der denkbar einfachsten Weise gegeben. Die Mitte nimmt der Heilige ein, der bloß mit den Händen ans Kreuz genagelt ist, während die Füße frei herabhängen; dennoch aber macht er mehr den Eindruck eines am Kreuze Stehenden als Hängenden. Er trägt ein hellblaues, bis an die Knöchel reichendes Gewand mit langen Ärmeln, das an den Lenden gegürtet ist und sieht so den sogenannten St. Wilgefortisbildern nicht unähnlich. Zur Rechten und Linken steht je ein Scherge, der den Apostel mit Steinen bewirft, während ein dritter, eine possierlich gezeichnete Figur, Steine vom Boden aufhebt. Wir sehen hier also seine Kreuzigung in gewöhnlicher Weise, sowie Christus gekreuzigt, dargestellt, nicht wie manchmal, z. B. an einem Grabmal in S. Maria Trastevere zu Rom, mit dem Kopf nach unten.

8. Sanct matheus ward ob dem altar mit einem schwert erstochen.

Mit diesem Martyrium des hl. Apostels und Evangelisten Matthäus beginnt die zweite Reihe unseres Bilderzyklus. Der Heilige mit langer Albe und einer violetten Casula angethan, steht an einem Altar, auf dem man auf ausgebreitetem Corporale den Kelch stehen und nebenan das aufgeschlagene Missale liegen sieht; noch ein zweiter Kelch steht weiter rechts und etwas rückwärts. Der Apostel ist, wie es scheint, eben im Begriffe die Consecration einzuleiten und erhebt segnend die Rechte über die Gestalten und spricht die

Worte: „Hanc igitur etc.“. Da wird er von einem Schergen mit einem gewaltigen Schwerte rückwärts durchstoßen. Eigenthümlich ist die weibliche Gestalt hinter dem Heiligen, die, wie es scheint, ihm ein Birret auf das Haupt zu setzen im Begriffe steht. St. Matthäus ist gemäß der Legende nach der Zerstreuung der Apostel nach Aegypten und Aethiopien gegangen und hat dort das Evangelium gepredigt, zwei schreckliche Zauberer überwunden, den Sohn des Königs von Aethiopien vom Tode erweckt und dessen Tochter vom Auszuge geheilt. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß die weibliche Figur die ägyptische Königstochter sein soll, — aber was der Maler damit andeuten will?

9. St. bartholomäus ward geschude von er bekert das kleine land Indiam.

Nach der Tradition kam der Apostel Bartholomäus bis nach Indien, von hier nach Lykonien und Armenien, wo er durch die Bekehrung des Königs Polykarpus, seiner Gemahlin und zahlreichen Volkes in zwölf Städten den Grimm des tyrannischen Astyages, eines heidnisch gebliebenen Bruders des Königs, erregte, so daß dieser ihn die Haut abziehen und das Haupt abschlagen ließ. Erstere gräßliche Prozedur findet sich hier in Zell abgebildet und zwar in ziemlich ungemildeter Form: der Heilige liegt auf einer niedrigen Bank ausgestreckt und zwei Schergen ziehen ihm die Haut von den Händen ab, wobei einer, wie die Metzger zu thun pflegen, um beide Hände frei zur grausamen Arbeit zu haben, sein Messer im Munde hält; ein dritter beginnt eben sein Messer am rechten Schenkel anzusetzen. Zur Seite steht der Tyrann mit einem Begleiter und ermuntert, wie es scheint, die Schergen in ihrem blutigen Handwerk. Darstellungen aus dem Leben des Heiligen sind in der mittelalterlichen abendländischen Kunst höchst selten und es steht dieses Bild seines Martyriums in Zell aus dieser Zeit wohl als ein Unikum da; erst die Maler des 17. Jahrhunderts haben angefangen, auch sein Martyrium darzustellen und fanden hier die Naturalisten, besonders der Spanier Giuseppe de Ribera, ein Thema, in welchem sie ihre Vorliebe für die Schreckensscenen der Martyrergeschichten zum Ausdruck bringen konnten und zwar mitunter in

so gräßlicher Naturwahrheit, daß sie völlig abstoßend wirken.

10. Sanct matthias ward mit ain ar erhaben.

Es ist dies das letzte Bild in dieser Reihe, indem vom Maler zwischen das Marienbild der Heiligen Bartholomäus und Matthias wohl des größeren Raumes halber, der ihm hier zur Verfügung stand, das Martyrium des hl. Stephanus gesetzt hat, das wir später betrachten. St. Matthias soll zuerst in Judäa und dann in Aethiopien im Mohrenlande das Evangelium gepredigt haben und sei dann nach späterer Angabe von den ergriminten Juden mit Steinen geworfen und hierauf enthauptet worden. Wir sehen ihn hier in blauem Ober- und rothem Untergewand knieend mit gefalteten Händen auf einem grünen Rasen, während ein Scherge mit einem großen Beile zu einem Schläge ansetzt. Hinter dem Apostel steht der Tyrann dem Vorgange zu.

11. Der größzer Sanct Jakob ward enthaupt.

Ueber die apostolische Thätigkeit des hl. Jacobus des Aeltern nach der Himmelfahrt Jesu fehlt jede Nachricht. Wir wissen nur, daß er als Verkündiger des Evangeliums eine sehr hervorragende Stellung eingenommen haben muß, denn er wurde noch vor dem hl. Petrus von Herodes Agrippa I., als dieser die Christen in Judäa verfolgte, zum Tode verurtheilt und mit dem Schwerte enthauptet. Dieser Moment der Enthauptung des hl. Jacobus des Aeltern (nicht des Jüngern, wie Professor Dr. Endres meint) ist hier in Zell dargestellt. Der mit blauem Unter- und gelbem Obergewand bekleidete Apostel kniet vor einem auf einer Säule angebrachten Götzenbilde, das er anbeten sollte, von dem er aber sein Angesicht abwendet. Hinter ihm langt ein Scherge mit einem langen Schwerte aus, um ihm das Haupt abzuschlagen. Zur Seite steht Herodes Agrippa in langem, blauem Gewande und ein Schwert in der Linken haltend, die Rechte sprechend erhoben. Neben ihm steht eine männliche Gestalt, die ihm etwas zuflüstert oder zur Ausführung des Urtheils ermuntert, vielleicht ein Repräsentant des Judenthums, da Herodes ja den Apostel in der Absicht hinrichten ließ, um sich da-

durch bei den Juden in Gnust zu setzen. Apostelg. 12, 1—3.

12. Sanct Simon vñ Jude wurden bald erstochen.

Die beiden Apostel Simon und Judas Thaddäus haben nach der Legende in Persien den Martertod erlitten; ersterer soll auseinander gesägt, letzterer mit einer Hellebarde, nach andern mit einer Keule, getödtet worden sein, daher trägt Simon als Attribut gewöhnlich eine Säge, Thaddäus aber eine Keule. (Schluß folgt.)

Der Maler Johann Baptist Enderle
von Donauwörth (geb. 1724 gest. 1798)
und seine Fresken im Augustiner-
kloster zu Oberndorf a. N.

Von Stadtpfarrer Brinzinger in
Oberndorf a. N.

In verschiedenen ehemals katholischen Klosterkirchen von Württemberg, welche im 18. Jahrhundert im Barock- und Rokoko-Stil erbaut worden sind, finden wir eine Reihe bedeutender Fresken hervorragender Künstler: in Neresheim von Martin Knoller aus Steinach in Tirol, und seinem Schüler Joseph Schöpf aus Tels, in Weingarten von Cosmas Damian Asam aus Benediktbeuren, in Wiblingen und Roth bei Leutkirch von Johannius Bid aus München, in Schussenried von seinem Vater Johannes Bid, in der Dominikanerkirche, jetzigen evangelischen Stadtpfarrkirche zu Rottweil von Joseph Wannenmacher aus Tübingen, in Ochsenhausen von Konrad Huber aus Weißenhorn, in Schwäbisch Gmünd in der ehemaligen Dominikanerkirche, jetzt Kaserne, sowie in der Augustinerkirche, jetzigen evangelischen Stadtpfarrkirche, von Johannes Anwander aus Lauingen. Diese Fresken bieten der Detailforschung nach ein sehr weites, fast unbekanntes Feld, in vielen Kirchen kennt man nicht einmal mehr die Namen der Künstler, welche deren Fresken oder Altarbilder gemalt haben. Die rührige Arbeit der Neuzeit in den Archiven dürfte diesbezüglich noch manche neue Resultate zu Tage fördern. Auch die ehemalige Augustinerkirche zu Oberndorf a. N. hat sehr schöne Fresken von Johann Baptist Enderle. Die Kirche wurde erbaut von 1774—1777 in einfachem, zierlichem Rokoko-Stil, unter der Leitung des Klosterbaumeisters und Augustinerpaters Theobald Kirschner aus Konstanz, und des Stadtschultheißen und Baumeisters Christian Großbayer aus Haigerloch, welcher letzterer auch Bauleiter der St. Annakirche in Haigerloch, der ehemaligen Schloßkirche und katholischen Pfarrkirche des St. Johannes Evangelista in Sigmaringen, und der von Baudirektor d'Yzard (s. „Diözesanarchiv“ von Dec 1896, S. 168) entworfenen St. Jakobskirche oder Stiftskirche zu Hechingen gewesen ist. (Vgl. Zingeler und Laur, Bau- und Kunstdenkmäler in den Hohenzollern'schen Landen, Stuttgart, Neff, 1896, S. 96 und 268.)

Im Kgl. Haus- und Staatsarchiv zu Stuttgart, dann durch Nachforschungen in Donauwörth haben wir über Johann Baptist Enderle und seine Thätigkeit, sowie besonders über seine Oberndorfer Fresken, verschiedene bisher unbekannte Nachrichten aufgefunden, auch einiges bei Steichele, Bistum Augsburg, was wir als kleinen Beitrag zur württembergischen und bayerischen Kunstgeschichte hier veröffentlichen.

1. Der Maler Johann Baptist Enderle, der in den Werken über Kunstgeschichte kaum erwähnt wird, war ein sehr beachtenswerther Künstler. Er lebte in Donauwörth, im Altmühlkreise des Königreichs Bayern. Er ist geboren 1724, wahrscheinlich in Mindelheim, in bayerisch Schwaben. Er wird 1775 erstmals erwähnt in den Rathsprotokollen zu Donauwörth, dort starb er im 74. Lebensjahr am 15. Januar 1798. Im Todtenbuch des Pfarramts zu Donauwörth wird er bezeichnet „als ein ausgezeichneteter Maler und vortrefflicher Mann, der plötzlichen Todes starb“. Eine Biographie von ihm ist bis jetzt nicht vorhanden. Seine Witwe, Ursula Enderle, wird als Hausbesitzerin in den Donauwörther Rathsprotokollen 1799 genannt, und wiederum am 2. Januar 1804, wo sie ihr Haus im Spindelhthal Nr. 336 um 1400 Gulden und 3 Louisdors Rentkauf verkauft. Enderle war ein sehr fleißiger, produktiver Künstler sowohl a) in Fresko als auch b) in Tafel-Malerei. Johann Baptist Enderle malte

a) Fresken (Joseph Enderle bei Steichele II, S. 352, ist wahrscheinlich unser Johann gewesen) 1753 in der Kirche in Kirchdorf bei Mindelheim in Bayern, von Maler Anton Lauter in Donauwörth 1891 restaurirt, sodann 1766 die Kapelle in Unter-Rammungen und 1769 die Kirche in Buggenhofen bei Bisingen, Bezirksamt Dillingen, in demselben Jahre die Kirche in Unterrammungen bei Tübingen, Bezirksamt Mindelheim. 1780 malte er die Plafondfresken im oberen Speisesaal der ehemaligen Abtei zum hl. Kreuz in Donauwörth, die Stiftung des Klosters darstellend, ferner 1792 die Fassade der sogenannten Rannenwirthschaft in Laningen, jetzt abgebrochen, 1791 bis 1792 die Deckengemälde der ehemaligen Augustiner- jetzt Seminar-Kirche in Laningen, von Maler Anton Lauter restaurirt 27. April bis 24. Juni 1885. 1771 malte er das Deckengemälde in der Johanniskirche zu Laningen, ebenfalls von Maler Lauter restaurirt 12. August bis 27. September 1895. 1776—1778 malte er die Deckengemälde in der Augustinerkirche zu Oberndorf a. N. und kleinere Wandbilder in der Sakristei, 1779 17. Mai bis 6. August 51 Ordensheilige im Kreuzgange desselben Augustinerklosters, welche, wie uns bestimmt berichtet wurde, heute noch unter der Tünche schlummernd vorhanden sein sollen, welche das Kunstverständniß württembergischer Finanzbeamter über diese 51 Bilder nach der Klosteraufhebung 1806 ausbreiten ließ. 1792 malte Enderle die Deckengemälde zu Nuchsesheim, Bezirksamt Donauwörth, von Lauter restaurirt 17. Mai bis 27. Juni 1895, dem wir auch an dieser Stelle verbindlichst

danken für seine freundlichen Nachrichten. Die Deckengemälde der Kirchen in Mögling, Allerheiligen bei Schppach, in der Kapelle zu Hammerstetten und Großauhausen in Bayern, hat nach Steichele (Bistum Augsburg VI, 224, 748, 441, 372) ebenfalls Johann Baptist Enderle gemalt.

b) Altarbilder in Del hat Enderle gemalt: 1774 hl. Anna, 1775 hl. Antonius von Padua für die Kapuzinerkirche in Donauwörth. Pfarrer Dietrich in Böttingen bei Münsingen schenkte dem Ulmer Alterthumsverein (s. Verhandlungen des Vereins für Kunst und Alterthum in Oberschwaben 9. u. 10. Bericht, S. 98) 14 Kartons zu Plafondgemälden in katholischen Kirchen. Bei 4 Stücken ist beigeschrieben: Joh. Enderle fecit 1769, bei 2 Stücken steht Joh. Enderle invenit et pinxit. (Vielleicht sind erstere zwei die Kartons für die 1769 in Buggenhofen und Unter-Rammungen gemalten Fresken?) Mit ihm nicht zu verwechseln ist der ihm weit nachstehende Maler Anton Enderle, der in den Kirchen zu Waldbirch und Mindelstheim und Halbenwang Deckengemälde malte. (Siehe Beck's „Diözesanarchiv“ aus Schwaben 1897, Nr. 8.)

2. Die Fresken Enderles in der Augustinerklosterkirche zu Oberndorf a. N. Am 29. August 1774 geschah die Grundsteinlegung dieser Kirche durch den Augustinerprior Alipius Flurschütz. Im Stuttgarter Staatsarchiv fanden wir im Protokoll des Klosters von 1749—1779 verschiedene Notizen über Enderle. Hiernach begann Enderle die Ausmalung der Kirche mit 3 großen Deckengemälden Ende August 1776, und vollendete sie im September 1778, zuletzt im Mai 1779 malte er die 51 Ordensheiligen im Kreuzgang und die Sakristei.

a) Das Plafondbild oberhalb des Chors der Kirche, darstellend die Himmelfahrt Christi mit 4 Prophetenbildnissen, malte er zuerst Ende August 1776. Es ist eigentlich ein Bildercyclus: unten der Sündenfall, links die Vertreibung von Adam und Eva aus dem Paradies, Christus zum Himmel aufsteigend, Gott Vater mit Scepter und Krone, dem der Sohn zuruft ecce Ego mitte me. Darüber schwebend der hl. Geist. Beim Erlöser Engel mit den Leidenswerkzeugen und mit Scepter und Krone. Die Stuccaturen sehr fein, von Andreas Fedel aus Mindelheim gefertigt für sämtliche 3 Plafondbilder. An den Fensterstücken in 4 Ecken sind die Brustbilder von 4 Propheten: 1. Jesaia mit dem Schrifttext Jesaia 48, 4. 2. König David mit der Stelle Psalm 145, 5. 3. Zacharias mit der Schriftstelle Zach. 9, 9. 4. Daniel mit der Stelle Daniel 9, 24.

b) 1777 malte er das Mittelfstück, darstellend die Geburt Christi und Anbetung durch die 3 Weisen im Stalle zu Bethlehem mit den lateinischen Schrifttexten Markus 1, 11 und Luk. 2, 10, 11, ferner Matth. 2, 10 und Joh. 1, 11. Mitten erblickt man den Stall von Bethlechem: das Kind in effectvollem Helldunkel mit Maria und Joseph, oben schweben Engel, ein Spruchband haltend: gloria in altissimis Deo et in terra pax hominibus. Zu der Ecke

links die Verkündigung der Geburt Christi an die Hirten auf dem Feld. Oben in der Ecke links, in der jetzigen evangelischen Stadtpfarrkirche, steht: B. Enderle inv. et p. d. h. Baptist Enderle hat es entworfen und gemalt. Seitwärts die Flucht nach Aegypten, im Hintergrund das Architekturbild von Bethlehem. Hirten wandern zum Stall, ein Mann trägt eine Laterne, mit einem Knaben und Hund. Die 3 Weisen sind dargestellt zuerst den Stern erblickend, dann mit Kamelen und Gefolge zur Krippe ziehend, in prächtigen orientalischen Kostümen. An 4 Ecken sind 4 Evangelisten in Vierfarben. In der jetzigen evangelischen Stadtpfarrkirche sind Matthäus mit dem Engel und Johannes mit dem Adler. Im Magazinraum daneben sind die 2 Gegenstücke: Markus mit dem Löwen, Lukas mit dem Ochs.

c) Im Betstuhl der jetzigen evangelischen Stadtpfarrkirche ist das künstlerisch beste dritte Freskogemälde, 1778 zuletzt gemalt, die Kreuzigung Christi. Mitten stehen 3 Kreuze: Christus, Cosmas und Dismas. Christus im Verschneiden, der rechte Schächer mit verzerrten Gliedern, dem linken zerschlagen die Soldaten die Gebeine. Unten Maria und Johannes, links der Hauptmann mit der Wache, rechts Soldatengruppen. Am Fuße des Kreuzes steht die lateinische Inschrift Joh. 12, 32. An den Seitenwänden sind 4 alttestamentliche Vorbilder des Kreuzestodes Christi: 1. Isaaks Opferung, Genesis 22, 8. Abraham mit Isaak, der das Holz zum Opfer trägt. 2. Die eiserne Schlange in der Wüste erhöht, Numeri 21, 9. Die zu ihr aufschauenden Gebissenen werden geheilt. 3. Der ausfällige Hiob mit Satan, Hiob 2, 8. Hiob von Satan mit dem Ausfäll geschlagen. 4. Joseph von seinen Brüdern als Sklave verkauft, Genesis 37, 28. An der obern Wand vor dem jetzigen Altar der evangelischen Gemeinde sind neuere Malereien vom Jahre 1816: ein Engel mit der Bibel und die Schriftstellen Römer 13, 14 und Galater 6, 16, ferner das teilsche Stadtappen, 2 Basen und eine Inschrift, welche sich auf die Widmung des Betstahls an die evangelische Gemeinde unter König Wilhelm I. bezieht. Die Stuccaturen dieser Deckenbilder, die mit Blumenquirlen und Früchten spielenden Putti, die zierlichen Eierstabeinrahmungen sind von reizender Anmuth, sämmtlich 1777 von Stuccator Andreas Fedel aus Mindelheim gefertigt, welcher für seine Arbeiten (laut Archiv Stuttgart) „1800 Gulden erhielt und ein Douceur von drei Louisdors“. Enderle erhielt 800 Gulden und 3 Louisdors Douceur, nebst Kost und Wohnung im Kloster. Er malte auch 3 chronologische Schilde nach Angabe des Prior Sauer, welche die Jahreszahl 1777 ergeben, das Vollendungsjahr der Kirche. Für die im Jahr 1779 zuletzt gemalten 51 Ordensheiligen im Kreuzgang und die Sakristiegemälde, wo nach Joachim und Anna und eine Darstellung Jesu im Tempel teilweise erkennbar sind, erhielt Enderle 140 Gulden. 1806 im August ereilte die Kirche ihr trauriges Schicksal. Sie wurde säkularisirt und später größtentheils zu einem Magazin für die 1812 im Augustinerkloster errichtete königliche

Gewehrfabrik bestimmt; in der halben Höhe ein Boden eingezogen und ein Theil zum Betstuhl der damals neu sich bildenden evangelischen Gemeinde eingerichtet. Die Kirche ist jetzt ruiniert und verwüstet, die 51 Ordensheiligen wurden übertüncht. Nur Enderles 3 große Fresken zeugen noch von der verschwundenen Pracht. Ein Künstler soll sie auf 40,000 W. geschätzt haben. Der Stil dieser Augustinerkirche zeigt das Rokoko Ludwigs XV. Das malerische Prinzip herrscht über das architektonische. Die Dekoration, das Ornament herrschen, nicht mehr Säulen und Bögen wie im Barockstil, vielmehr Pilaster, Rahmen und Füllungen. In anmuthigem zierlichem Linienspiel hat Enderle diesem Stil entsprechend seine Deckengemälde komponirt. Es sind lebhaft bewegte Figuren, aber doch ernste heilige Bilder, graziöse elegante Gestalten, die Zeichnung beachtenswerth, die Farbe heute noch nach 100 Jahren licht und rosig, die Technik flott, zuweilen virtuos, in Effekten greller Beleuchtung, in perspektivischen Kunststücken und Verkürzungen gewandt. Einstens von unten betrachtet in der einschiffigen breiten Halle der Klosterkirche waren diese Deckengemälde sicherlich von noch größerer Wirkung als jetzt, wo ein Boden in der Hälfte der Kirche eingezogen ist. Andreas Fedel hat dieselben mit reizenden Stuccaturen umrahmt. Das Andenken des vortrefflichen Meisters Johann Baptist Enderle wieder aufzufrischen war der Zweck dieser unserer bescheidenen Arbeit.

Literatur.

Ein Vermächtniß von Anselm Feuerbach. Vierte Auflage. Mit neu bearbeitetem Verzeichniß seiner Werke und einer Photogravüre nach einem Selbstbildniß. Wien, Karl Gerold 1897. 218 S. Preis: 5 Mk.

Man kann dies Buch zur Lektüre empfehlen. Es ist der ergreifendste Künstlerroman, den man sich denken kann, und er hat vor andern das voraus, daß jedes Wort Wahrheit athmet. Ein moderner Maler, eine der achtbarsten und adeligsten Erscheinungen in der Künstlerwelt, erzählt hier seine eigene Lebensgeschichte, in aufgezeichneten Bekenntnissen, in welchen eine durchaus originelle Individualität ihre Tiefen erschließt, und in (vom Herausgeber beigefügten) Briefen an die Mutter, der er Rechenschaft gibt von den innersten Regungen seines Herzens und an deren Brust er sein bitteres Weh ausweint. Welch eine Lebensgeschichte! Eine ununterbrochene Kette von sehnsüchtigen Hoffnungen, zertrümmerten Lebensplänen, herbsten Enttäuschungen, unverbundenen Zurücksetzungen und quälenden Existenzsorgen; ein stetes Fluten und Ebben von hochgeschwellten Erwartungen und tiefster Niedergeschlagenheit, von freudigem Optimismus und schmerzlicher Resignation, von felsenfestem Vertrauen auf sich selbst und auf die Zukunft und verzweifelter Muthlosigkeit, — ein Ebben und Fluten, das erst mit dem letzten Schlag seines Herzens endet, da er,

ein frühgealterter Greis von 51 Jahren, einsam, ja wie ein Verbannter in einem Gasthaus zu Venedig stirbt (4. Januar 1880).

Man sich hat die religiöse Kunst gerade keinen Grund, das tragische Geschick zu betauern, das eine so geniale Künstlernatur nicht zur vollen Entfaltung kommen ließ und so frühe auftrieb. Fenerbach wagte sich zwar auch auf das religiöse Gebiet; aber auch wenn er ihm seine Vorwürfe entnimmt, sind ihm doch nur allgemeine künstlerische Gesetze und Motive maßgebend; ins eigentliche Heiligkeitsthum religiöser Malerei fand er den Eingang nicht. Doch hat er auch nie ein religiöses Thema absichtlich profaniert und soll der ungeborene Ernst seiner Grablegung und seiner Pieta ihm hoch angerechnet werden. Jedenfalls werden auch wir ihm unser innigstes Mitgefühl nicht versagen, zumal er eigentlich nur einer heroischen Charakterfestigkeit sein trauriges Geschick zu danken hatte. Er wich nicht vom Banner des klassischen Idealismus, auch nachdem alle es verlassen hatten und der moderne Geist es mit Hohn und Spott bejandelte; ihm war seine Kunst immer etwas Heiligernüßes, und nie konnte er sich dazu verstehen, der Mode zu huldigen, verdorbenem Geschmack sich anzubequemen, nur auf den Schein und Effekt hin zu arbeiten; „eine genialisierende Eitelkeit,“ kann er der Wahrheit gemäß von sich bezeugen, „habe ich nie gehabt, und was ich nicht fühlte, habe ich nicht gemalt.“ Man kann sich des schmerzlichen Gedankens nicht entziehen: wenn in diese vornehm und groß angelegte Künstlerseele, in ihr geniales Schaffen und in ihre schweren Leiden ein Vollstrahl christlichen Lichtes gefallen wäre, was hätte aus ihr werden können und was hätte sie namentlich auf religiösem Gebiet schaffen können! So ist der wild hinrasende Siegeswagen der modernsten realistischen Kunst über den „letzten Klassiker“ hinweggegangen und hat ihn zermalmt, und die Genugthuung kommt zu spät, daß bereits die Kunstgeschichte anfängt, ihm jene Anerkennung zu spenden, welche die Zeitgenossen ihm verweigert haben und daß jetzt die Museen anfangen, sich seinen Werken zu öffnen, für die er im Leben keinen Abtatz finden konnte.

Wie tief er über die Grundprinzipien wahrer Kunst nachdachte und wie sehr er auch im Wort, nicht bloß im Bild künstlerische Ideen auszusprechen verstand, mögen folgende Sätze aus seinen Aufzeichnungen beweisen: „Der wahre Stil kommt dann, wenn der Mensch, selbst groß angelegt, nach Bewältigung der unendlichen Feinheiten der Natur, die Sicherheit erlangt hat, in das Große zu gehen; mit Einem Wort: Stil ist richtiges Weglassen des Unwesentlichen; der sog. Realist bleibt immer im Detail stecken; Realismus ist die leichteste Kunstart und kennzeichnet stets den Verfall; wenn die Kunst das Leben nur kopiert, dann brauchen wir sie nicht.“ — „Die Historienmalerei macht ihre Gestalten unabänderlich, indem sie dieselben unbeschadet ihrer Individualität stets als Typus einer Gattung hinstellt; das lebende Modell darf nur mit großer Vorsicht, in stetem Hinblick auf den Zusammenhang des Ganzen benützt werden; die ächte Historie muß in erster Linie das Ethische, menschlich Große

festhalten.“ — Ueber die modernen Kunstausstellungen finden wir die treffende Bemerkung: „Alles menschliche Sehen, Hören, Denken und Empfinden hat seine Grenzen; jedermann hält sich die Ohren zu, wenn zehn Drehorgeln zusammenspielen, jede ihr eigenes Stück; das Besie in der Kunst kann nur für sich allein genossen werden; unsere Ausstellungen sind krankhafte Vernichtungsanstalten, in welchen die Quantität für die fehlende Qualität entschädigen soll; in den großen Ausstellungen feiert die technische Virtuosität kraft ihres Verblüffungsvermögens den glänzendsten Triumph; sie geben dauerndes Zeugniß von dem Geist unseres Jahrhunderts.“

Fiesole's weltberühmte zwölf musizierende Engel von dem bekannten Altarwerk in den Uffizien in Florenz, deren Reproduktionen in Farbenholzschnitt von den Gebrüdern Knöfler (Verlag von Julius Schmidt in Florenz) wir wiederholt unsern Lesern angepriesen haben, sind neuerdings wieder durch den Miniaturmalers B. Minardi nach dem Original in Aquarell portraitiert, in einen Rundbogen zusammengestellt und mit gut stilisierter Ornamenteinfassung versehen worden. Dieses Engelsächerbild ist in der Größe von 30 zu 60 cm von der Verlagshandlung von Hans Hammer in Florenz vervielfältigt worden und auch von dem Kommissionsverlag von August Schupp in München zu beziehen, um 15 M. in viereckigem oder halbrundem Passepartout zum Aufhängen, um 16 M. in halbrundem Passepartout zum Aufstellen, um 20 M. in elegantem Seidenplüsch-Passepartout, um 25 M. in schönstem Seidenplüsch-Rahmen mit Doppelgolbschnitt. Ein Zimmerschmuck ersten Ranges; sind doch Fiesole's Engel von unsterblicher Schönheit; selbst Michelangelo ähnelte, Fra Angelico müßte im Paradiese selber gewesen sein und dort die Erlaubnis erhalten haben, die Engel zu malen. Die Reproduktionen von Minardis sinniger Zusammenstellung aller zwölf Engel sind mittels sechzehn Farbenplatten auf photolithographischem Wege hergestellt und werden den feinsten Farben-Nuancierungen gerecht. Ein hübsches Pendant zu diesem Halbkreisbild ist das Panorama-Sächerbild mit Ansichten von Florenz, in gleicher Weise hergestellt und im gleichen Verlag erschienen (Preise 7.50, 8.50, 11.25 und 15 M.; bei Bezug beider Sächerbilder 10 Proz. Rabatt).

Annoncen.

Altarleuchter,

feinpolierte in Messing und Rothguss von 22 cm Höhe an — **Osterkerzenleuchter** bis zu 1,20 m Höhe im Preise von 8—140 M., nach Zeichn. des selig. Herrn Präsl. Schwarz, verfertigt

Willy. Seidmann,
Gels- und Glockengießerei,
Ellwangen.

Preislisten, Entwürfe, Empfehlungen stehen zur Verfügung.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppeler in Freiburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins,
für denselben: der Vorstand Pfarrer Detzel in St. Christina-Ravensburg.

Er scheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.05 durch die württembergischen (M. 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirk), M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich, Frs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einsendung des Betrags direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

Mr. 10.

1897.

Der romanische Kirchenbau.

Von Professor Keppeler.

(Fortsetzung.)

Die Vorzüge der Gotik und ihre bestechenden Reize dürfen in der That unser Auge nicht so blenden, daß es blöde wird gegen die unleugbaren und eigenartigen Schönheiten der romanischen Kunst, und den Geschmack an ihr verdirbt und unser Urtheil zu ihren Ungunsten besticht; die Gotik, das soll ihr zugestanden sein, und haben wir oben ausdrücklich ihr zugestanden, leistet Höheres, vielleicht sogar das denkbare Höchste in Bewältigung und organischer Durchbildung der Mauer Massen. Aber der romanische Kirchenbau kann doch auch im Vergleich mit ihr nicht als ein konstruktiv verfehltes, unorganisches, künstlerisch werthloses oder ganz minderwerthiges Gebilde bezeichnet werden. Es waltet doch auch hier ein konstruktives Gesetz, ein Streben nach Belebung und organischer Beseelung toter Massen, nur ein viel einfacheres und schlichteres, und auch hier entstehen wirkliche Organismen, nur Organismen anderer Gattung, kräftigeren, urwüchsigeren Schlages. Zwar wird der Gegensatz zwischen tragenden und getragenen Gliedern nicht geradezu aufgehoben wie im gotischen Stil, sondern in seinem Recht belassen, aber völlig befriedigend in ein richtiges, naturgemäßes Gleichgewicht gebracht. Es wird die Horizontale nicht völlig außer Kraft und Geltung gesetzt; der romanische Stil arbeitet vielmehr mit der Horizontalen und mit der Vertikalen, läßt beide kräftvoll zusammenwirken, weckt durch die Strebekraft der Vertikalen die Horizontale aus toter Ruhe und dämpft durch das ruhige Beharren der Horizontalen und namentlich auch durch den gemessenen Aufschwung des Halbkreisbogens

das unruhige Emporeilen der Vertikalen. Auch hier keine unerlöste Schwere, sondern künstlerische Bewältigung und Durchgliederung der Mauer Massen, ja im spätromanischen Stil bereits ein überaus reiches und weitgehendes Streben nach Auflösung und kühner Durchbrechung der Wände durch Gallerien, Blendarkaden, gekuppelte Fensteranlagen und Rosetten — nur nicht bis zur Verflüchtigung der Zwischenmauern; auch hier bereits eine kräftige Bewegung nach oben, eine entschiedene Höhenentwicklung, nur kein so athemloses, leidenschaftliches, ungestümes Emporeilen aller Glieder, sondern ein maßhaltendes, besonnenes, zielbewusstes, sich selbst bescheidendes Aufstreben.

Diese Unterschiede mögen dem romanischen Stil seinen Rang nach dem gotischen anweisen, aber sie begründen den selbständigen, durchaus gesunden und tüchtigen Charakter des ersteren, kraft dessen er neben dem gotischen sich voll behaupten kann; ihnen dankt der romanische Stil etwas, was dem gotischen abgeht, jedenfalls nicht in diesem Maße zukommt: die monumentale Ruhe, die getragene Würde, den majestätischen Ernst, die maßhaltende Einfachheit und Bescheidenheit. Er dankt das hauptsächlich jener Lebenswurzel, durch welche er mit dem Boden der altchristlichen Architektur und damit mit dem Boden der altklassischen Kunst verbunden ist. „Ein gewisser einheitlicher Zug“, sagt Schörs (Zeitschrift IX, 132 f.), „geht durch die Romanik, der Zug des altchristlichen Basilikasils. Das zeigt sich vor allem in dem Festhalten an dem basilikalen Schema des Grund- und Aufrisses. Dieselbe Anlage paralleler Hallen mit Ueberhöhung des Mittelschiffes, die gleiche Art, an der Ostseite ein Querschiff mit niedriger Abside vorzulegen, die

nämliche Anordnung der Fenster bleiben maßgebend unter allen Wandlungen des Stils. . . . Der geniale Gedanke, aus dem die Basilika geboren worden war, und der selbst seinen Ursprung tief im Geiste der alten Kirche bejaß, hat ein Jahrtausend hindurch seine alte Lebenskraft bewährt. Dies verdankt er freilich nicht allein und nicht vorzüglich seinem inneren Werte, sondern auch dem Umstande, daß er eben römisch war. Durch die Macht der antiken Kulturüberlieferungen wurde er wie auf weltgeschichtlichen Flügeln weitergetragen. Selbst dort, wo man wie in Südfrankreich frühzeitig das Wagniß der Ueberwölbung unternahm, ist die Architektur der Römer Führerin geblieben: das Kuppel- und Tonnengewölbe ward ihr entlehnt.“ Es participirt in der That der romanische Kirchenbau an der unvergänglichen Größe der altklassischen Kunst und an der Würde und Majestät der altchristlichen Basilika, deren Struktur er rhythmisch durchbildet, deren Elemente und Formen er zu einem neuen harmonischen Ganzen verbindet.

Im Besitze jener Tugenden kann der romanische Stil auch nicht symbolisch nichtsagend und bedeutungslos genannt werden. Er prägt so gut den Charakter des Christenthums ab wie der gothische, nur nach einer anderen Seite, und in in einer anderen Weise. Ist die Gothik mehr das Abbild der lichten, tröstlichen erhebenden Momente des Christenthums, so wird die Romanik zum steinernen Symbol seiner ersten, furchtbaren, beugenden, erschütternden Wahrheiten. Spricht die Gothik mit tausend Zungen zur Phantasie und erst durch die Phantasie zu Verstand und Herz, so redet der Lapidarstil der romanischen Formensprache erschütternd zum Gemüth und zum Willen. Predigt die Gothik: *sursum corda*, so ruft die Romanik: *humiliate capita vestra deo*; predigt die Gothik Aufstreben zum Himmel, Emporhebung des Erdenlebens in lichte Höhen der Verklärung, so predigt die Romanik Buße, Verbemüthigung, Einker in sich selbst, Unterwerfung unter die Autorität des Glaubens und der Kirche, Abtödtung, Entsagung als einzigen Weg nach oben und zum Heile.

Die eine Predigt ist so gut christlich

und notwendig wie die andere; der eine Stil kirchlich wie der andere; der gothische der künstlerischen Ausbildung und Entwicklung nach höher, der romanische künstlerisch und ästhetisch vollbefriedigend, wenn in einigen Punkten im Nachtheil, so in anderen wieder eher im Vorzug. Kann man bei solcher Sachlage den gothischen Stil für allein berechtigt erklären, den romanischen verbieten? Ja, man ist hiezu befugt, wird geantwortet. Denn wenn wir einmal Zwangsanlehen bei der Vergangenheit machen müssen, wenn wir, eines eigenen entbehrend, den Stil für unser kirchliches Bauen ihr entnehmen müssen, so haben wir offenbar jenen zu wählen, welcher mit dem Geiste der Gegenwart sich am nächsten berührt und am fähigsten ist, den Ausgangspunkt für eine gesunde Fortentwicklung zu bilden.

In einer sehr geistvollen, anregenden, freilich in manchen Punkten auch den Widerspruch rufenden Betrachtung, welche wir unsern Lesern zur Lectüre empfehlen, entwickelt Schrörs (Zeitschrift IX, 242 ff.) folgende Gesichtspunkte zu Gunsten der Alleinkerechtigung des gothischen, bezw. frühgothischen Stils. Schon zeitlich sei die Gothik uns näher gerückt als die Romanik und sie könne daher eher das Fundament bilden, auf welchem fortzubauen. Sie sei das höchste und reinste Erzeugniß der mittelalterlichen Kirchenbaukunst und ein Zurückgreifen auf diese sei doch allgemein als notwendig zugestanden. Das endende 12. und 13. Jahrhundert, deren innerstes Denken und Trachten in der gothischen Architektur verkörpert sei, biete, entwicklungs geschichtlich betrachtet, eine überraschende Aehnlichkeit mit der Gegenwart in kultureller und namentlich auch in sozialer Hinsicht. Wenn man heutzutage durch Transfusionen aus der thomistischen Philosophie und Theologie der kirchlichen Wissenschaft neues Lebensblut in die Adern gießen wolle, so liege es nahe, die kirchliche Kunst anzunähern aus der mit der Scholastik gleichzeitigen und congenialen Gothik. „Kirchliche Wissenschaft und Kunst sind Zwillingekinder Einer Mutter und lassen sich nicht trennen. Wer die geschilderene Summa des Aquinaten für unsere Zeit als maßgebend hinstellt, wird die steinerne Summa der gothischen Bau-

kunst für eben dieselbe Zeit nicht unpassend finden können.“ (S. 246).

Wir könnten nicht sagen, daß diese Beweisführung zu Gunsten des gothischen Stiles uns in allweg conclusent erscheint, aber wir haben hier durchaus keinen Anlaß, ihr entgegenzutreten, weil wir gegen Verwendung des gothischen, namentlich des frühgothischen Stils nicht das Mindeste einzuwenden haben. Wir möchten nur neben ihm dem romanischen ein bescheidenes Plätzchen offen halten. Gegen diesen aber wenden sich folgende Ausführungen unseres verehrten Fremdes: „Die romanische Architektur hat in wesentlichen Dingen tiefgehende Wandlungen durchgemacht und daher fehlt ihr das feste, einheitliche Prinzip, an das man in fruchtbarer Weise anknüpfen könnte. Ihre Ausbildung gehört dem früheren Mittelalter an, jener Zeit, in der die christlich-nordische Kultur sich erst mühsam aus der antiken Tradition und dem germanischen Volkgeist herausarbeitete. Des voll entwickelten mittelalterlichen Wesens in Kirche und Welt erfreute sich erst die Periode seit dem 13. Jahrhundert. Hier und nicht dort liegen manche Wurzeln von Verfassung und Recht, von Theologie und Philosophie der heutigen Kirche. Die romanische Kunst ist auf der einen Seite von antiken Elementen durchzogen, die uns fremd geworden sind, und trägt auf der andern Seite einen klösterlichen Charakter, während wir Volkskirchen brauchen.“ (a. a. O. S. 244 f.)

Darauf erlauben wir uns folgendes zu erwidern. Größere Wandlungen hat doch wohl die romanische Architektur nicht durchgemacht als die Gothik in ihrem Entwicklungsgang von der frühgothischen Basilika bis zur Hallenkirche der Hochgothik und den Banten der Spätgothik, und daß erstere eines festen, einheitlichen Prinzips ermangle, kann doch kaum behauptet werden. Sollten je in ihr Elemente liegen, welche dem heutigen Kulturleben fremd geworden wären, so sicher auch andere, die selbst in der modernen Zeit noch Anknüpfungspunkte finden. Man wird überhaupt auf jene Verwandtschaft mit dem Geist der Gegenwart zu viel Gewicht nicht legen dürfen; sonst würde man auf die Renaissance- und Barockkunst hingedrängt,

welche unleugbar diesem Geist näher steht. Mir will scheinen, als ob der romanische und gothische Stil unseren heutigen Anschauungen und Anforderungen und besonders, wenn man darnach etwas fragen will, dem Verständniß und der Empfindung des heutigen Volkes ungefähr gleich nahe und gleich ferne stehen. Wir mögen gothisch oder romanisch bauen — der nicht zu hebende Mangel bleibt immer der, daß wir in einem fremden, nicht im eigenen Stil bauen. Der aus verflochtenen Zeiten erborgte Stil wird, man mag ihn soviel als möglich wieder zu beleben suchen, doch nie in dem Maße zeitgemäß und populär sein wie damals, wo er eben der Stil der Zeit war. (Fortsetzung folgt.)

Die Wandmalereien zu Zell bei Oberstaufen.

Von Pfarrer Debel in St. Christina.

(Fortsetzung statt Schluß.)

Hier aber in unserm Kirchlein ist ihr Martyrium anders dargestellt: dem hl. Simon wird von einem Schergen mit einem Schwert die Brust durchstoßen und er ist eben daran, zusammenzusinken. Der hl. Thaddäus liegt bereits auf dem Boden und ein Scherge durchbohrt mit einer Lanze seinen Rücken. Nach einer Tradition soll er zuvor von heidnischen Priestern gesteinigt worden sein und der Maler wollte offenbar hierauf hinweisen, wenn man neben dem Apostel Steine auf dem Boden liegen sieht. Beide Apostel tragen grünes Unter- und rothes Obergewand; ihr Martyrium geschieht vor einer auf einer Säule sitzenden Tragen- oder Teufelsgestalt, welche höhnisch lachend dem granjamen Vorgange zusieht.

Den Schluß des Gemäldezyklus der jüdischen Chorwaid bildet das Martyrium des hl. Albanns und zwei Darstellungen vom hl. Stephanus.

1. Sanctus albanns ward enthaupt.

Der heilige Bischof ist mit Albe, Dalmatika und Casula angethan und steht aufrecht da, sein mit der Mitra bedecktes Haupt mit beiden Händen tragend. Der hinter ihm stehende Henker hat das Todesurtheil bereits vollzogen und steckt sein Nischwert wieder in die Scheide, sieht aber

mit Stannen und scheinbar zurückweichend den eigenthümlichen Erfolg seiner blutigen Arbeit an. Nicht minder verblüfft steht auch der Tyrann da, ebenfalls dem wunderbaren Vorgange zusehend. Was die Legende betrifft, wonach der Heilige nach seiner Hinrichtung das Haupt aufgenommen und eine Strecke weit getragen hat, so kommt das bei einer Anzahl auch anderer Martyrer vor, z. B. bei den Heiligen Chrysostinus, Eusebius, Decimianus, Dionysius, Crispinus, Felix und Regula, Firmianus u. a. Man nimmt gewöhnlich an, daß die Legende gerade aus derartigen bildlichen Darstellungen entstanden sei. Die Blutzeugen wurden ja von der christlichen Kunst gerade deshalb mit ihren Attributen ausgestattet und tragen dieselben gerade deshalb in den Händen, um sie Gott gleichsam vorzuweisen. In der gleichen Absicht, meint Weisfel¹⁾, habe man Heilige, welche durch Enthauptung endeten, ihr abgeschlagenes Haupt Gott darbietend dargestellt.

2. Sanctus Stephanus ward versteinet vn er sach in den himmel vnd got der trost in.

Wir haben hier die größte und vielleicht auch die trefflichste all' der vielen Kompositionen in dem Kirchlein zu Zell vor uns, die schon einen ganz gewandten Meister voraussetzt. Der Maler hat hier aus dem Leben des hl. Stephan diejenige Begebenheit genommen, welche am öftesten in seinen Darstellungen erscheint, nämlich seine Steinigung. In der Mitte des Bildes kniet der Heilige mit zum Gebet ausgebreiteten Händen da, eine jugendliche Gestalt mit mildem, schönem Angesichte, im Gewande eines Diakon mit der carmoisinrothen Dalmatika. Zwei Steiniger werfen mit aller Gewalt Steine auf ihn, ein dritter lieft solche vom Boden auf. Mehr rückwärts steht der die Handlung leitende Tyrann mit seinen Gefährten, welche dem Martyrium zuschauen. Der Heilige blickt gegen den Himmel, von dem herab links oben im Brustbilde und mit Wolken umgeben Christus mit ausgebreiteten Händen

erscheint (Ecce video caelos apertos et Filium hominis stantem a dextris Dei, Act. 7, 55).

3. Stephanus aute plenn gra et fortitudine faciebat pdygia t sig magna i populo (Stephanus aber voll Gnade und Kraft that Wunder und große Zeichen unter dem Volke, Apostelg. 6, 8) lautet die Inschrift des zweiten Bildes vom hl. Stephanus. Es ist eine eigenthümliche aber interessante Darstellung, worin wir die Wirksamkeit des Heiligen gleichsam noch nach seinem Tode erzählt sehen, wo sein Patronat über die Pferde zur Anschauung kommt. Der hl. Stephanus ist nämlich Patron der Pferde; in alten Kalendern heißt der St. Stephanstag auch der große Pferdstag und die Landente opferten an seinem Tage so viele Kerzen, als sie Pferde besaßen. Heute noch herrscht in einigen Orten auch des württembergischen Allgäues (z. B. in Eisenharz, Ob. Wangen) der Brauch, daß gewöhnlich junge Burjchen am St. Stephanstage dreimal um eine Kapelle herumreiten, welche entweder dem Heiligen geweiht ist oder die ein Bild von ihm, sei es in Malerei oder Plastik, enthält. Nach dem dritten Umritte steigen die Reiter ab und opfern in der Kapelle entweder eine Kerze oder werfen ein Geldstück in den Opferstock. Ganz aus diesem schönen Brauche heraus ist offenbar unsere Darstellung entstanden. Wir sehen den Heiligen vor dem Eingange einer Kapelle mit romanischem Portale stehen, angezogen als Diakon mit Albe und rother Dalmatika. Es nahen sich vier Reiter, von denen der vorderste schon unmittelbar vor dem Heiligen angelangt ist; sein krankes Pferd hat den vorderen rechten Fuß verbunden und der Reiter erhebt sprechend seine Rechte, offenbar den Heiligen nun seine Fürbitte anzugeben, der seinerseits ebenfalls seine Rechte segnend gegen das kranke Pferd erhebt. Zur Linken des hl. Stephan sieht man einen festen, mit Eisen beschlagenen und mit einem gewaltigen Markschloß versehenen Opferstock, in den ein Mann ein Geldstück wirft. Der ganze Vorgang ist vom Meister ungemein naiv und ansprechend aufgefaßt und gegeben und man vergißt gerne die zeichnerischen Mängel in der Ausführung und die Schwierigkeit, welche sichtlich der

¹⁾ Die Verehrung der Heiligen und ihrer Reliquien in Deutschland während der zweiten Hälfte des Mittelalters. Freiburg. Herder 1892. S. 81.

Gegenstand dem Kompositionstalent des Malers gemacht hat.

In den Leibern der südlichen Chorfenster sind sechs einzelne Heiligen gestalten gemalt: 1. Der hl. Martinus, als Bischof mit Albe, violetter Dalmatika und gothischer Casula angethan, reicht einem Krüppel ein Stück Tuch und hält in der Rechten den Hirtenstab; 2. St. Antonius der Einsiedler mit violettem Obergewande hält in der Linken ein Buch, in der Rechten eine Gabel; 3. St. Leonhard in violettem Gewande hat hier nicht, wie gewöhnlich, eine Kette als Attribut, sondern trägt ein Buch und eine Art Scheibe oder Kugel; 4. St. Laurentius, nicht als Diakon wie sonst, sondern in langem Gewande als Priester dargestellt bloß mit einem Buche; 5. St. Sebastian in jugendlicher Gestalt, von zwei Pfeilen durchbohrt; 6. St. Nikolaus von Tolentiu mit dem Stern auf der Brust, der schon während seines Lebens über ihm erschien, namentlich, wenn er am Altare das heilige Messopfer feierte.

Die Innenseite des Chorbogens, dem Hochaltar zugewandt, zeigt das jüngste Gericht, aber nicht mehr in der Auffassung, wie sie die Zeit der Gotik, besonders in ihrer Plastik, in allen bedeutenderen Kirchen gibt. Die naturalistische Endliche Schule brachte nämlich ein neues Moment in das Weltgerichtsbild, neu zwar nicht bezüglich der Anerkennung, wohl aber bezüglich der Darstellung der Seligen und Verdammten. Sie stellen die Gerichteten in purer Nacktheit dar. Bis her konnte man dieselben ihrem Verufe und ihrer Lebensstellung nach unterscheiden und man findet da, daß die christlichen Künstler bei Urtheilung von Lohn und Strafe unterschiedslos zu Werke gegangen sind; im Paradies sowohl als in der Hölle finden wir alle Stände und Geschlechter vertreten. Diese Unterscheidung wird aber jetzt nicht mehr möglich, wenn die Gerichteten in purer Nacktheit dargestellt werden. Eine solche naturalistische Auffassung des jüngsten Gerichts haben wir auch hier in Zell. Vom Beschauer aus gesehen links kommen unten die Todten aus den Gräbern; oben steht der hl. Petrus vor der Himmelspforte; eine Menge nackter

Gestalten, die flehentlich um Einlaß bitten, steht vor ihm. Rechts werden die Verdammten, ebenfalls lauter nackte Gestalten, von den Teufeln zur Hölle gezerrt. Es lassen sich noch einzelne Arten von Sünder unterscheiden, so wird z. B. unten ein Geizhals von dem Haupttensel, einer greulichen Gestalt, mit Haut und Haar samt seinem Geldbeutel, den er um den Hals hängen hat, verschlungen. Oben sind zusammenblasende Engel angebracht, während an die Stelle des Richters, dessen Gestalt durch die Veränderung des Chorbogens zu Grunde ging, ein Lamm Gottes neu gemalt wurde. Schließlich noch die Bemerkung, daß auch die Unterseite des Chorbogens bemalt war und zwar in ähnlicher Weise, wie in der St. Martins- und Frauentirche zu Memmingen, mit den klugen und thörichten Jungfrauen. Bis auf einen kleinen Rest waren auch sie durch die Umgestaltung des Bogens zerstört worden.

So haben wir denn in diesen alten Wandmalereien des Kirchleins zu Zell ein merkwürdiges Denkmal wie mittelalterlicher Kunst-, Kultur- und Kostümggeschichte so auch ein Zeugnis mittelalterlichen Glaubens, Denkens und Fühlens, einen herrlichen Ausdruck auch nicht minder mittelalterlicher Frömmigkeit. Die Form, der Stil und die ganze Auffassung, in welcher dieses Denkmal gegeben wird, ist zwar eine in hohem Grade naive, kindliche und fern von jedem Naturalismus; sie erinnert uns unwillkürlich an die unwüchsigste Sprache der mittelalterlichen Passionalien; aber sie ist neben ihrer Einfachheit doch zugleich eine eindringliche und deutliche Sprache, durch welche überall dem Beschauer gegenüber sofort der Hauptgedanke zum Ausdruck kommt, ohne daß man ihn erst aus einer Menge von Beisatzen herauszusuchen braucht. Und wie mit wenigen Figuren oft die gedankenreichste Komposition hingeworfen wird, so ist auch mit wenigen Strichen nicht selten ein ganz herrlich empfundener Kopf gezeichnet; besonders findet man öfter mit ein paar Strichen und Punkten im ersten Cyklus ein Marien- oder Christusköpfchen voll reizender Anmuth nur so frisch und fest hingeworfen; mit einem Worte, bei aller handwerkemäßigen Einfachheit zeigt sich doch eine Freiheit, Kühnheit und Reichthum der

Die auf dem Monumentum angebrachten Wappen erklärten sich zum Theil folgendermaßen:

1. Berg, wegen Agnes von Berg, der Mutter des Hans Speth († 13. Juli 1502).
2. Stain, wegen der Gattin seines Bruders Dietrich († 1492), Ursula von Stain.
3. Hoheneck, wegen des Watten seiner Schwester Agatha, Rudolf von Hoheneck zu Bilsed.
4. Eidingen, wegen Schwilber v. Eidingen, dem Watten von Anna, der Tochter Albrechts Speth († 1465).
5. Reipperg, wegen der Gattin des Hans Speth.

Das Monumentum scheint demnach von Hans seinen Eltern, Geschwistern, seiner Gattin und den Kindern seines Oheims, Albrecht Speth († 1465) errichtet worden zu sein. Es war jedenfalls ein Werk des Malers Johannes Gobel von Niedlingen. Dieser sowie der Baumeister Maginus Dacz sind bisher unbekannt.

Außerdem sah Gabelkover in der Pfarrkirche noch folgendes: im Chor zur rechten Seite zwei aufgeschängte Epitaphien (von Hans Speth, Ludwigs Sohn, † 7. Januar 1499, und Hans Speth, dem Erbauer des Chors). Unter dem zweiten Epitaphium „gleich vor dem Altar mündt dem Gestuel zur rechten Seiten steht in der Wand usgerichtet“ der Grabstein dieses zweiten Hans. Im Chor fand sich noch ein drittes Spethsches Epitaphium unter demjenigen des Erbauers des Chors, nemlich das des Albrecht Speth († 17. März 1465). Gleich unter diesem 3. Epitaphium befand sich ein aufgerichteter Grabstein dieses Albrecht und seiner Gattin Alara von Ehestetten († 10. Mai 1464).

„Hinter dem Altar zur rechten Seiten als man hereingehet“ fand sich das Epitaphium Ludwigs Speth († 4. Nov. 1507), darunter an der Wand der Grabstein desselben und seiner Gattin, Beronika von Bubenhofen († 14. Jan. 1472).

Noch findet sich im Chor ein 5. Epitaphium (ein Schild) des Junkers Jakob von Sachsenheim († 25. Juli 1099 vor Dangendorf). Gleich unter diesem war ein alter zertretener Stein eingemauert, auf dem keine Schrift mehr zu erkennen war; sich oben das Sachsenheimische und unten das Spethische Wappen befand.

Weiter befand sich auf dem Chor neben dem heiligen Sakramenthäuschen ein hohes Epitaphium des Wilhelm Dietrich Speth von und zu Zwiefalten (geb. 23. Juni 1546, † 21. März 1615).

In der Wand zur linken Seite des Chors stand aufgerichtet ein kleiner Grabstein der Jungfrau Ursula Speth († 5. Sept. 1574), weiter im Chor ein liegender Grabstein „darauf ein Jungfrauenbildniß“ (nemlich der am 13. September 1520 gestorbenen Jungfrau Anna Speth) und gleich unterhalb nebenan derjenige der Margaretha Feyer, geborene Speth (gestorben 10. Oktober 1523).

Außerhalb der Kirche fanden sich links vor dem Eingang in dieselbe zwei „schöne, herrliche“ Epitaphia, nemlich des kaiserlichen Rathes Dietrich Speth zu Zwiefalten († 1. Dezember 1536) sowie dessen Gattin Agatha, geb. v. Reipperg († 28. Dezember 1533).

In der Kirche vor den Frauenstühlen fand sich ein liegender Grabstein, „darauf ein Frauenbildniß“ (eben obige Agatha Speth, geborene v. Reipperg), weiter außerhalb des Chors ein hohes, zur Seite aufgehängtes Epitaphium mit dem „Bildniß“ Ulrichs Speth von und zu Zwiefalten († 1549), dessen Gattin Ursula, geborene v. Uttenheim zu Ramstein († 8. September 1586) und deren Sohn Wilhelm Dietrich († 21. März 1615) und Ulrich (6. Nov. 1627) und Ursulas zweitem Watten Wilhelm von Stöpingen († vor 26. März 1576). In der Mitte bei den Frauenstühlen war ein weiteres Epitaphium des Ulrich Speth († 1549) und seiner Gattin Ursula, geb. v. Uttenheim zu Ramstein († 8. Sept. 1586). Somit hatten Ulrich und seine Gattin ein doppeltes Epitaphium in der Kirche.

„Von den Frauenstühlen in Mite“ war noch ein Grabstein Hans Eitels Speth v. Eßelzburg und dessen Gattin Reichardis, geborene v. Uttenheim zu Ramstein († 8. Mai 1586, zwischen 3 und 4 Uhr gegen Tag). Auf dem letzteren fand sich wieder ein „Frauen-Bildniß“.

Wie man sieht, enthielt die Kirche zur Zeit Gabelkovers reichen ornamentalen und malerischen Schmuck.

Ob die Kirche Schaden erlitt, als Herzog Ulrich am 3. April 1517 das Schloß des Dietrich Speth, Zwiefaltendorf, anplünderte und das Dorf mehrertheils verbrennen ließ, steht dahin. Als Dietrich Speth nach der Vertreibung Herzog Ulrichs wieder in den Besitz seiner Güter gelangte, bestättigte und bewohnte er 1521 die Kaplanei in Nieder-Zwiefalten, d. h. Zwiefaltenberg, wozu Herzogin Sabina 7 Gulden gab. Dietrich († 1. Dez. 1536) fand, wie schon erwähnt wurde, seine Grabstätte in der Kirche zu Zwiefaltendorf. Noch befindet sich dort sein Grabstein, doch ist die Inschrift erloschen, die Wappen (heraldisch rechts: Speth, Stain, Gieß und Berg, links: Reipperg, Massenbach, Helmstadt, Rindt v. Gollenbach) erkennt man noch. Dagegen ist der Grabstein seines Eitels, Wilhelm Dietrich († 21. März 1615) in dieser Kirche noch lesbar. Dieser geriet, nachdem das von Herzog Ulrich nach dessen Rückkehr aus der Verbannung dem Dietrich Speth 1534 ent-rissene Dorf und Schloß Zwiefaltendorf 1550 der Familie restituirt worden war mit dem Abt von Zwiefalten in Streit. Das Kloster hatte 1288 das Patronat der Kirche in Zwiefaltendorf erkaufte und 1358 war die Kirche dem Kloster incorporirt worden. 1564 vertrieb aber Wilhelm Dietrich Speth den vom Abt eingesetzten Pfarrer Jakob Winterfuss und setzte dafür einen Weltgeistlichen ein. Als der Abt diesen nicht bestätigen wollte, zog Speth die Einkünfte des Klosters ein. Darauf verklagte ihn der Abt mit Erfolg beim Bischof von Konstanz und vergebens appellierte Speth an den Erzbischof von Mainz.

Wilhelm Dietrichs Gattin, Susanne von Reunet († 1603), fand ebenfalls ihre Ruhe-stätte in der Kirche zu Zwiefaltendorf hinter dem Altar. Da die Söhne Wilhelm Dietrichs, Hans Ulrich († 14. Aug. 1616) und Georg Dietrich († 1639) kinderlos starben, fiel Zwiefaltendorf

an ihren Vetter Bernhard Speth zu Unter-
marchthal († 1663) und hörte auf, Sitz einer Linie
des Geschlechts zu sein, bis der Sohn Johann
Nepomuk Freiherr v. Speth († 25. Febr. 1801),
Maximilian (geb. 8. April 1785, † 7. Mai 1856)
Zwiefaltendorf erbt und dort seinen Sitz auf-
schlug. Er fand seine Anstalt in der dor-
tigen Kirche, wie sein Bruder Franz (geb.
21. April 1777, † 10. Febr. 1812), Maltheiser.
Doch erlosch mit seinem Sohn Rudolf Dietrich
(geb. 30. Jan. 1835, † 8. März 1878) auch
diese Linie.

So lange im Zwiefaltendorfer Schlosse ein
Speth wohnte (also abgesehen von der Zeit
1801—1878, bis 1639), wurde die Kirche
St. Michael, obgleich die gutherrliche Familie
schon seit 1509 eine eigene Burg und Marien-
kapelle besaß, sicher in gutem Stand gehalten.
Als aber das Schloß leer stand, gerieth die
Kirche allmählich in Verfall, wozu die böien
Kriegsjahre (bis 1648) ihr Theil beitrugen.
Erst als 1695 das Patronatsrecht durch Ueber-
cinkunft vom Kloster Zwiefalten an den Bischof
von Konstanz kam, dachte man an eine Er-
neuerung der Kirche, die dann 1746 erfolgte.
Leider wurden, wie auch anderswo, in jener Zeit
häufiger Bauhätigkeit das Alte in der Kirche
zerstört, so daß die heutige Kirche in Zwiefalten-
dorf kein Bild mehr gibt von dem gewiß feinen
Kunstgeschmack, mit welchem im 15. Jahrhundert
Hans Speth dieselbe, insbesondere den Chor
aus schmückte.

Gotthischer Kreuzaltar.

Es war keine ganz leichte Aufgabe, für die
hoch- und weiträumige Stadtpfarrkirche zu Ra-
vensburg, welche in den letzten Jahren eine
durchgreifende, im ganzen recht wohlgeungene Re-
stauration erfuhr, einen neuen Kreuzaltar zu be-
schaffen, wie der Stil der Kirche und das gottes-
dienstliche Bedürfnis ihn erforderte. Herr Theo-
dor Schnell, Leiter eines tüchtigen Ateliers für
kirchliche Kunst, hat sich dieser Aufgabe mit
schönem Erfolg unterzogen, und das auf der
Beilage abgebildete Altarwerk bildete eine Zierde
der Stuttgarter Kunstgewerblichen Ausstellung
von 1896 und wurde mit der goldenen Medaille
ausgezeichnet. Wir sehen, wie es das Bestreben
des Künstlers war, den Altar würdig und vor-
nehm auszustatten mit allem, was sein Zweck
und seine Bestimmung als Opfer-, Tabernakel-,
Expositionsalter, was die Idee eines Kreuz-
altars und was der Standort unter dem hoch-
gesprengten Triumphbogen verlangte, und doch
dabei die Maße und die Massen so zu reduciren,
daß durch ihn dem Hochaltar an der Schluß-
wand des majestätischen Chores kein Eintrag
geschah. Alle diese Rücksichten erscheinen in dem
Entwurf künstlerisch gegen einander ausgeglichen.
Der Aufbau verbindet konstruktive Kraft mit
graziöser Zierlichkeit und hemmt nicht mehr als
unumgänglich den Einblick in den Chor und den
Ausblick auf den Hochaltar. Die vier Nischen
der Predella sind durchbrochen, die Expositionen
wie die Bildnisse offen, die drei Hauptthürm-

chen nur durch elegante stiegende Brücken schmied-
eiserne Zierbögen mit einander verbunden. So
ist der Körper des Aufbaues fein gegliedert;
seine zarte, durchsichtige Silhouette zeichnet sich
vortreflich in den Raum ein und durchschneidet
nirgends störend den Bau des Hochaltars.
Das ornamentale Detail wie die Ausführung
des Ganzen verdient alles Lob.

Literatur.

Beschreibung des Oberamts Ulm.
Herausgegeben vom K. Statistischen
Landesamt. Bd. I. u. II. Stuttgart,
Kohlhammer 1897. 812 und 701 S.

Wir haben uns hier nicht über den ungemein
reichen Inhalt dieses zweibändigen Werkes aus-
zusprechen, sondern lediglich über jene Parthien
desselben, welche den kirchlichen Denkmälern
und der kirchlichen Kunst gewidmet sind. Nach
dieser Seite ist das Oberamt Ulm der ärmste
und der reichste Bezirk des Landes. Der ärmste,
denn von der Oberamtsstadt selbst abgesehen,
ist eigentlich gar nichts von größerer Bedeutung
vorhanden; das wenige und geringwerthige, was
aus alter Zeit sich erhalten hat, ist in den Orts-
beschreibungen genau verzeichnet und gebucht;
auch der wichtige Kirchenbau von Gades in
Nammungen wird im Bild und in genauem
Beschrieb vorgeführt. Jenem Einen Denkmal
aber, welches diese Krümme ausgleicht und Ulm
über alle Städte des Landes erhebt, ist im
zweiten Band eine kunsthistorische Betrachtung von
fast 40 Seiten gewidmet, gut geschrieben und
schön illustriert. Auch wer dem mitunter hohen
Jug der Phantasie nicht zu folgen und den
„Funken urgermanischer Wald- und Licht-
religion“, der im Münsterthurm fortleben soll,
nicht zu entdecken vermag, wird doch gern dem
Verfasser, Herrn Oberjudenrath Dr. Paulus,
das Zeugniß ausstellen, daß er seiner schwierigen
Aufgabe voll gerecht geworden. Schwierig war
sie hauptsächlich deswegen, weil uns immer noch
eine wissenschaftliche Monographie über das
Münster fehlt und namentlich die Baugeschichte
noch viele Lücken und dunkle Punkte aufweist.
Man ist daher für diesen ersten Versuch Dank
schuldig, wenn auch manche Hypothesen etwas
gar früh dreinschauen und erst ihre Probe be-
stehen müssen; so besonders in dem sonst ver-
dienstvollen Traktat über die Baumeister des
Münsters. Trefflich ist die künstlerisch ästhetische
Schilderung des Baues und seiner Kunstwerke.
Neben dem hohen Lob, welches S. 98 dem
Münsterbaumeister Weyer gesendet wird, er-
scheint die Bemerkung S. 100: „Die Ober-
leitung hatte lange Jahre Joseph v. Egler“ etwas
gar kurz und außer Verhältniß zu den großen
Verdiensten gerade dieses Mannes um den Bau
und seine Restauration.

Hierzu eine Kunstbeilage:

Kreuzaltar der Stadtpfarrkirche Ravensburg.

St. Marg., Buchdruckerei der Alt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Freiburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins,
für denselben: der Vorstand Pfarrer Dögel in St. Christina-Ravensburg.

Nr. II.

1897.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.05 durch die württembergischen (M. 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirk). M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich, Frs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einsendung des Betrags direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

Die sechste Generalversammlung des Rottenburger Diözesanvereins für christliche Kunst.

Die in Rothweil den 3. August d. J. abgehaltene Generalversammlung lieferte einen sprechenden Beweis für die Blüte des Diözesanvereins für christliche Kunst. Versammelt waren ca. 120 Herren, darunter die Mitglieder des Ausschusses: der Vorstand, Pfarrer Dögel-St. Christina, der Kassier, Schöninger-Bavendorf, Dr. Probst-Essendorf, Rektor Dr. Hepp-Ellwangen, Chefredakteur Kümmler-Stuttgart, Architekt Gabes-Stuttgart und Pfarrer Harisch-Schwabsberg.

In seiner Begrüßungsrede wandte sich der Vorstand des Vereins an die Mitglieder mit der Bitte, auch in Zukunft für die Bestrebungen des Vereins thätig sein zu wollen und für die Verwirklichung der hohen heiligen Ideale der christlichen Kunstanschauung in Wort und That einzutreten; es sei dies um so notwendiger, als durch unsere Zeit der Zug des krassen Materialismus gehe, der sich auch in die kirchliche Kunst eindringen möchte. Aufgabe des Kunstvereins sei es, bei aller Anerkennung der Berechtigung eines gewissen Naturalismus an dem Grundsatz festzuhalten, daß die christliche Kunst ihre Seele in der idealen Höhe und Schönheit ihres Inhalts habe. Außerdem machte der Vorstand Mittheilung über Veränderungen innerhalb des Vereins. Hierbei gedachte er mit warmen Worten des unerwartet schnell dahingewichenen, hochverdienten Ausschussmitgliedes und „Archiv“-Redakteurs Eugen Keppler-Frendenstadt. Unter Berufung auf den im „Archiv“ ihm gewidmeten Nachruf bittet er die Anwesenden, zu Ehren des Dahingewichenen sich

zu erheben. In wehmüthiger Erinnerung, daß der schaffensfrenzige Mann, der noch auf der letzten Generalversammlung alle mit einem geistreichen Vortrage erfreut hatte, in der Blüthe seines Lebens abgerufen wurde, erhoben sich die Anwesenden von ihren Plätzen.

Dem Berichte des Kassiers, Schöninger-Bavendorf, konnten wir entnehmen, daß die Zahl der Mitglieder sich auf rund 900 beläuft. Dementipredend befindet sich auch die Kasse in leistungsfähigem Zustande. Auf Antrag des Kassiers konnten daher auch Vergabungen aus Vereinsmitteln zu materieller Unterstützung von kirchlichen Kunstarbeiten an einzelne Kirchen verwilligt werden, nämlich zur Restaurirung des sehr schönen, aber theilweise zerstörten Sakramentshäuschens in der Kirche zu Göfflingen 250 M., als Beitrag zur Erstellung der Kanzel in der neuen Kirche zu Urach 500 M. und zur Bemalung der Kirche in Planbeuren 500 M.

Von den Anträgen, welche der Versammlung zur Abstimmung vorgelegt wurden, erwähnen wir nur folgende: Chefredakteur Kümmler stellte den Antrag, eine Resolution nachstehenden Inhaltes annehmen zu wollen: „Die Generalversammlung des Diözesankunstvereins empfiehlt die regelmäßige Beiziehung und Berathung des Vereinsausschusses, bezw. des nächstwohnenden Mitglieds desselben, zu den Kirchenbauten und kirchlichen Restaurationsarbeiten bedeutenderer Art, am besten in allen thunlichen Fällen. Sodann erinnert die Generalversammlung daran, daß der Sachverständige nur dann mit Erfolg eintreten kann, wenn er rechtzeitig berathen wird, d. h. bevor bindende Beschlüsse betreffend den Plan der Arbeiten, die Vergabung

derjenigen u. s. w. gefaßt sind.“ Der Antragsteller begründet die Resolution, die den Zweck hat, eine regelmäßige Beziehung des Kirchenkunstvereins herzustellen und den betreffenden Gemeinden und Geistlichen sachmännisch und womöglich auch finanziell zu nützen. Nachdem noch mehrere Herren zur Sache gesprochen, wird die Resolution einstimmig angenommen.

Dr. Probst kommt noch einmal auf seinen, schon in der letzten Generalversammlung angenommenen Antrag zu sprechen: es soll den einzelnen Landkapiteln nahe gelegt werden, sie möchten auf ihre Kosten die werthvollen Schätze alter christlicher Kunst in ihrem Bereiche allmählich photographieren lassen und die Photographien in der Landkapitelbibliothek sammeln, außerdem je ein Exemplar davon dem bischöflichen Museum für christliche Kunst zu Rottenburg und der Bibliothek des Diözesankunstvereins zustellen und eventuell solche Photographien auch an andere Kapitelsbibliotheken austauschen bzw. verkaufen. In Anerkennung der Wichtigkeit der Sache wird einmüthig beschlossen, die hochwürdigen Kapitelsvorstände einzuladen, die betreffenden Photographien in Großfolioformat für Sammelmappen anfertigen zu lassen.

Was die Thätigkeit des Vereines nach außen anbelangt, so wußte der Vorstand Dettel viel Erfreuliches zu berichten. Er schildert sein Eingreifen bei der Restauration an zehn Kirchen des Inlandes und sechs Kirchen des Auslandes; außerdem sei die Restauration von acht weiteren Kirchen eingeleitet. Näherhin geht er ein auf die bedeutendste und großartigste aller Restaurationen der neueren Zeit, auf die Restauration der Kirche in Ravensburg, die ihrer Vollendung entgegenstehe; der Hochaltar sei eben erstellt nach Zeichnung von Cades durch Bildhauer Schlachter mit Metallkruzifix edelster Art von Hugger-Rothweil; der Kreuzaltar von Schnell-Ravensburg, eine preisgekrönte Arbeit; der Aufwand belaufe sich bis jetzt auf mehr als 200 000 M.; alles sei durch milde Beiträge gedeckt, — ein großartiges Beispiel katholischer Opferwilligkeit und Liebe zur Kirche.

Kassier Schöninger referierte über die Restauration von acht Kirchen, die seiner

speziellen Leitung anvertraut und zur Durchführung aller Beteiligten durchgeführt wurde.

Anknüpfend hieran wies Rektor Dr. Hepp darauf hin, welche erpriestliche, die wahre kirchliche Kunst fördernde Thätigkeit der Diözesankunstverein überhaupt und besonders in den letzten Jahren wieder entfaltet habe. Beweis hiefür sei die Ausstellung unseres kirchlichen Kunsthandwerkes auf der vorjährigen Kunstgewerbeausstellung zu Stuttgart; Beweis die Leistungen unserer einheimischen Künstler, besonders die Erzeugnisse der religiösen Kleinkunst; es werden wieder Werke gefertigt, die sich den alten ebenbürtig zur Seite stellen. Mit Freuden sei wahrzunehmen, daß geläuterter Geschmack sich immer weitere Kreise erobere und auch auf dem Lande zur Geltung komme. Er erinnere bei dieser Gelegenheit nur an die jüngst erfolgte Ausmalung der einzigen Antoniuskirche des Landes, der Kirche in Denbach, O. M. Mergentheim. Diese Kirche habe Maler Ragenstein mit Freskenbildern aus dem Leben des hl. Antonius ausgeschmückt. Der Künstler habe nicht bloß gezeigt, daß er Meister in der Technik ist, sondern habe auch das Problem zu lösen gewußt, wie der Legendenstoff zu verwerthen ist, um der katholischen Verehrung eines Heiligen gerecht zu werden: Menschliches und Göttliches, Dogma und Tradition, Geschichte und Legende finde sich hier in diesem Bilderzyklus in sinniger Parallele zusammengestellt. So wünsche er die Legende malerisch behandelt zu sehen, wenn sie den Geist aufwärts ziehen und wahrhaft erbauen soll. Die Gemeinde Denbach verdanke diesen schönen Schmuck ihrer Kirche dem opferwilligen und kunstsinigen Pfarrherrn Vogel.

An diese Verhandlungen schloßen sich zwei Vorträge an. Im ersten Vortrag brachte Professor Eggler eine höchst interessante und ganz eigenartige Abhandlung über das Wesen und die Ziele der Kunst zur Kenntniß der Versammlung. Es war dies ein schriftliches Promemoria betreffend die Wernberger Kunst, das seiner Zeit der Leiter der Kunstschule in Wernberg, P. Desiderius, verfaßt hatte. Die tiefe Spekulation, der hohe Flug der Gedanken, die ideale Auffassung der Kunst,

der Hinweis auf die geheimnißvollen Gesetze der Schönheit machten auf jeden Zuhörer einen tiefen Eindruck. Manches einer mochte zum ersten Male eine Ahnung davon bekommen, daß die Gesetze der wahren Kunst ebenso fest stehen, wie die mathematischen Wahrheiten. Der Kunstphilosoph im Ordensgewand läßt einen Einblick thun in sein Ringen und Mühen, um die bisher noch nicht ergründeten Gesetze der alten Meister aufzudecken; diese Gesetze sollen die Grundlage für die Formvollendung der Kunst werden. Auf Grundlage dieser unumstößlichen Gesetze, meint der geistreiche Ordensmann, werde in der Welt und für die Welt eine heilige, priestertliche Kunst entstehen, die in ihrer Gebilde Herrlichkeit und Würde ebenso zu Gott hinführen müßte, wie die Erleuchtung der Wahrheit, die Philosophie.

Den zweiten Vortrag hielt Kassier Ecklinger über die Kunststaterhümer Mettwils. Obwohl die reichhaltige Tagesordnung an die Zuhörer schon große Anforderungen gestellt hatte, wußte der gewandte Redner doch die Aufmerksamkeit der Zuhörer für seine interessanten Ausführungen zu fesseln und aufrecht zu erhalten. Auf Grund umfassender, kunsthistorischer und archivalischer Studien wurden die Kunstbestrebungen der alten Reichstadt in einem Lichte nahe gerückt, daß auch Kundige und Einheimische manches Neue und Interessante zu hören bekamen. Die Kirchen in Mettwil und in der Altstadt, ihre Gründung und Ausstattung, bildeten den Mittelpunkt seiner gründlichen Studien und dankbar aufgenommenen Darstellung. Außerdem bildete dieser Vortrag eine erwünschte Einleitung für den Rundgang, der nachmittags durch die Kirchen gehalten wurde. Bei diesem Rundgang hat der Senior des Vereins, Dr. Probst, in dankenwerter Weise die Führung übernommen. Mit Freuden konnte man wahrnehmen, daß unser Rektor sein kritisches Urtheil und seines Kunstgefühl in voller Reife und Klarheit sich bewahrt hat.

Ellwangen.

Dr. L. S.

Der romanische Kirchenbau.

Von Professor Keppler.

(Fortsetzung.)

Aber wenn dieser Stil in sich gesund und tüchtig ist, dem kirchlichen Geist conform, geeignet, christliche Ideen zu verkörpern und kirchlichen Bedürfnissen zu dienen, so wird er auch den heutigen kirchlichen Bedürfnissen und dem Empfinden unseres christlichen Volkes nicht ganz fremd sein können. Sein Gehalt an wahrer Kunst und christlichem Geist wird auch in heutiger Zeit sich noch bewähren und aus menschliche und christliche Gemüth sprechen. So ganz fremd ist uns ja auch das Klassische und Antike nicht geworden; es bildet ja immer noch Zettel und Einschlag der höheren Bildung, und selbst für die ungebundene moderne Kunst stellt sich immer wieder das Bedürfnis einer Orientierung an der Antike ein. Wäre wirklich der romanische Kirchenbau so ausgesprochen klösterlich, was wir nicht finden können, — ist denn etwas klösterlicher Geist in der heutigen kirchlichen Kunst so ganz vom Uebel? Man sieht ja in den Orden und Klöstern einen Faktor, dessen Dienste gerade in heutiger Zeit erwünscht und für Lösung besonders der sozialen Aufgaben von höchster Wichtigkeit seien. Die „steinerne Summa“ der gothischen Baukunst mag für unsere Zeit nicht ohne Werth sein und man mag sich von ihr gute Einflüsse auf das kirchliche Leben der Gegenwart versprechen; aber kann es denn Schaden bringen, wenn zu demselben Zweck der Hebung und Befruchtung des letzteren der romanische Stil mit dem gothischen zusammen arbeitet, wenn neben der heiteren und hochgestimmten Gotik der tiefe Ernst und die würdige Veredlichkeit des romanischen Stils der heutigen Generation predigt, wenn das, was vom Geist der altchristlichen Basilika und vom Geist der alten Kirche im romanischen Stil noch fortlebt — vom Geist der alten Kirche, der doch für alle christlichen Zeiten eine Art Normalgewissen darstellt, — auch heutzutage noch mitarbeitet an der Erziehung des christlichen Volkes? Warum denn hier so ängstlich alles Nichtgothische ausschließen, recht im Gegensatz gegen die

Tendenz der Zeit, die lebensfähigen und voll- und immergültigen Bildungselemente möglichst aller Zeiten wieder flüssig zu machen und auszunützen?

Doch die für Wiederbelebung und praktische Verwerthung des romanischen Stils sprechenden Gründe erfahren noch eine Verstärkung von anderer Seite her. Unsere ganze bisherige Betrachtung schwebte noch zu sehr in idealen Höhen. Die Frage, wie wir unsere Kirchen bauen sollen, ist aber eine eminent praktische und fordert ein völliges Herabsteigen auf den harten Boden der Praxis und der Wirklichkeit. Unser heutiges praktisches Bedürfnis muß bei der Lösung ein Hauptwort, ja das entscheidende Wort sprechen.

Wir pflegen, was begreiflich ist, wenn wir unser Urtheil über die Gotik abzugeben und gar ihren kunsthistorischen und ästhetischen Wert gegen den eines andern Stils abzuwägen haben, nicht von den kleinen, sondern von den großen Leistungen derselben, von den welüberübten Münstern und Kathedralen auszugehen. Auch die oben skizzirte allgemeine Charakteristik der Gotik exemplifizirt vornehmlich oder fast ausschließlich auf diese. Nun haben wir aber heutzutage höchstens noch ganz ausnahmsweise große Kathedralen oder Klosterkirchen oder prachtvolle Riesenkirchen in großen Städten zu bauen, dagegen um so häufiger gewöhnliche Gemeindefkirchen für Städte und Dörfer mit 400—800 Sitzplätzen. Zweifellos hat nun die Gotik auch im Kleinbau sich vorzüglich bewährt und z. B. in der Marienkirche von Eßlingen und unzähligen andern den Kathedralstil vorzüglich auf kleine Dimensionen reduziert und wahre Juwelen der Architektur geschaffen.

Aber bei unserem heutigen kirchlichen Bauen spricht nun fast in der Regel — wenigstens was Süddeutschland betrifft — noch ein leider die Freiheit der Kunst sehr beengendes Moment mit — der Kostenpunkt. Er ist heutzutage ein mächtiger Herr, ein Diktator, dessen Befehlen man sich nicht entziehen kann, der peremptorisch größte Einfachheit verlangt, mit scharfer Schere allen Schmuck der Ornamente abschneidet, sehr häufig nicht einmal eine Wölbung der Kirche zugesteht. Wir sind nicht der Ansicht

dever, welche die Herrschaft dieses gestrengen Herrn als gänzlich zu Unrecht bestehend ansehen und mit Gewaltmitteln sich ihr zu entziehen suchen. Wir glauben nicht, daß man mit sonderbarer Verachtung die flehentlichen Bitten armer Gemeinden um einen Kirchenbau, der ihre Mittel nicht übersteigt, einfach in den Wind schlagen und etwa mit jenem Worte eines württembergischen Kirchenbaumeisters vergangener Zeiten abthun darf: es ist noch jede Kirche bezahlt worden. Wir könnten es nicht über das Gewissen bringen, wo es nicht absolut unvermeidlich ist, durch Kirchenbauten arme Gemeinden auf viele Jahrzehnte in drückende Schulden zu stürzen, so daß der Alpdruck der Umlagekosten sie niemals ihrer Kirche froh werden läßt. Wir glauben nicht, daß lästige Kirchensteuern das rechte Mittel sind, um die Gläubigen in der Abhängigkeit an ihre Kirche zu festigen.

Gewiß, man soll nicht übermäßig, nicht unsinnig, nicht unpraktisch sparen bei Kirchenbauten, nie schlecht bauen, nie so bauen, daß von Kunst keine Rede mehr sein kann. Aber man soll auch, abgesehen von den (seltenen) Fällen, wo die Kosten keine Rolle spielen, etwa von großen Stiftungen oder reichen Stiftern in beliebiger Höhe dargeboten werden, keinen Aufwand machen, den man nicht im Gewissen verantworten kann. Alles was nötig ist, nichts Unnötiges — das muß hier unverbrüchliches Gesetz sein, nichts, was in keinem Verhältniß mehr steht zu den verfügbaren Mitteln, nichts, was nicht vom Bedürfnis gefordert wird, nichts, was auch vom Standpunkt der Kunst aus als entbehrlich und überflüssig erscheint. Die kirchliche Kunst darf heutzutage keine unbedingten Ansprüche machen an das patrimonium Christi, das aus den Erträgen fremder Stiftungen der Vorzeit und den Opfergeldern der Gläubigen, aus den Hellen der armen Witwen und den Pfennigen der Fabrikarbeiter zusammenfließt. Denn die Kirche muß aus denselben noch vieles andere bestreiten, namentlich auch den ungeheuren Haushalt der christlichen Charitas. Wie man mit möglichst geringem Aufwand wahrhaft praktisch und wahrhaft künstlerisch bauen könne — das ist das große Problem des

heutigen Kirchenbaus, Einfachheit und Maßhaltung seine höchste Tugend.

Stellen wir uns auf diesen gegebenen, von der *dira necessitas* diktierten Standpunkt und schauen wir von hier noch einmal zurück auf jene eben dargelegten Momente, welche die Superiorität des gothischen Stils und seine Alleinberechtigung für das heutige Kirchenbaureisen darthun sollen. Mir scheint, unter dem Drucke jener Nothwendigkeit, zu sparen, überall Abstriche zu machen und Reduktionen einzutreten zu lassen, die Ornamentik auf ein Minimum zu reduciren, vermindert sich doch das Gewicht jener Gründe zu Gunsten der Gothik sehr erheblich. Handelt es sich um einfache, ein- oder dreischiffige Dorf- und Stadtkirchen, bei welchen die disponiblen Mittel eine Beschränkung der Dimensionen, namentlich auch der Höhenentwicklung auf das absolut Nothwendige verlangen, Fenstermaßwerke und reiche Portalanlagen einfach verbieten, eine Einwölbung unmöglich machen -- und so liegt der Fall wenigstens bei uns in Süddeutschland häufig, fast regelmäßig, -- so treffen doch eigentlich alle jene großartigen und stolzen Worte über die Vollkommenheit der Gothik nicht mehr zu. Es wäre lächerlich, wollte man hier noch von reinem Strebekau, von durch und durch gegliederten und beseelten Organismen, von überquellender Fülle des Lebens und unererschöpflichem Reichthum der Formen reden; oder von unaufhaltbarer Bewegung nach oben, wo vielleicht eine harte, derbe Horizontale in Gestalt einer flachen Holzdecke allem Aufstreben ein jähes Ende bereitet.

Gewiß hat ja die Gothik auch in bescheidenem Kleinbau sich bewährt und, wie besonders Württemberg und das Elsaß beweist, Dorfkirchen in Menge geschaffen, welche bei größter Einfachheit noch durchaus künstlerisch sind. Aber man wird doch verunflüthetweise für diese Kleinbauten nicht alle jene Ruhmestitel der Gothik in Anspruch nehmen und nicht behaupten können, daß sie hoch über romanischen Werken der gleichen Art stehen; man wird also hier nicht bejagt sein, aus der Superiorität des gothischen Stils dessen Alleinberechtigung abzuleiten.

Man hat in den Verhandlungen, ob

gothisch oder romanisch zu bauen, den prosaischen Gesichtspunkt wohl auch berücksichtigt und gefragt, ob eine gothische oder eine romanische Kirche billiger zu stehen komme. Die Gotiker vindicirten den Vorzug größerer Billigkeit ihrem Stil, die Freunde des romanischen Stils ebenso entschieden dem ihrigen (vgl. „Zeitschrift“ III, 383 ff. IV, 215 ff.). Wer hat Recht? Beide und keiner. Ich glaube, daß ein stilgerechter bescheidener aber doch monumental Bau so ziemlich die gleichen Kosten verursacht, ob man ihn gothisch oder romanisch ausführt.

Die Frage ist so nicht ganz richtig gestellt. Man müßte vielmehr fragen: welcher Stil erlaubt seinem ganzen Charakter nach eher eine Reduktion der Maße, namentlich der Höhenmaße, eine Beschneidung des Ornaments oder einen völligen Verzicht auf dasselbe, eine Vereinfachung der Konstruktion, einen Wegfall der Wölbung -- kurz alle jene Vereinfachungen und Beschränkungen, welche durch die Lage der Umstände häufig uns zur Pflicht werden, und welcher vermag, trotz all' dieser Einschränkungen, auch kleinen und bescheidenen Bauten sicherer noch jene Monumentalität, stilistische Tüchtigkeit, Würde und Vornehmheit zu garantiren, welche wir für kirchliche Bauten unbedingt verlangen müssen? (Schluß folgt.)

Die Wandmalereien zu Zell bei Oberstaufen.

Von Pfarrer Dezel in St. Christina.

(Schluß.)

Wenn wir auch, wie gesagt, den einheitlichen Charakter beider Cyklen, wie überhaupt sämtlicher Darstellungen, anerkennen müssen, so wird der Kunstkenner doch bei genauerer Vergleichung einen gewissen Unterschied herausfinden zwischen den Bildern, die dem Marienleben und denjenigen, die dem Martirium der heiligen Apostel gewidmet sind. Es standen ja dem Maler beim Entwurfe des ersten Cyklus viele Vorbilder zu Gebote, da gerade in jener Zeit die Darstellungen aus dem Leben der heiligen Jungfrau und besonders auch aus der Geschichte ihrer Eltern sehr beliebt waren. Aber ganz

andere war es beim Entwurfe des Martyriums der heiligen Apostel; hier mußte der Meister wohl vollständig neu schaffend und bahnbrechend vorgehen, da ihm wahrscheinlich keine Vorbilder zu Gebote standen, wenigstens sind unseres Wissens keine solche mehr aus jener Zeit in unseren Tagen erhalten. Was ist daher natürlicher, als daß der Mariencyklus mehr einen ständigen traditionellen Typus, ein bis zu einem gewissen Grade conventionelles Schaffen in Komposition und Technik zeigt, während die Martyrien der Apostel schon eine mehr realistische, kühnere und freiere Auffassung und Wiedergabe haben; es pulsiert unverkennbar ein frischeres, originelleres Leben in diesen Apostelbildern und besonders auch in den Darstellungen des hl. Stephans, als in dem Mariencyklus. Wenn sichtlich auch unserem Meister, wie den meisten Kollegen seiner Zeit, die volle Zartheit in Behandlung des letzteren Gegenstandes zu Gebote steht, so ergriff er doch die Gelegenheit, bei der Darstellung eines ihm neu gegebenen Themas, den ganzen Reichtum seiner Phantasie walten zu lassen.

Welcher Zeit nun gehören die Wandmalereien an? Die Kapelle umfaßte ursprünglich, wie man meint, nur den Raum des heutigen Chores. In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts sei dieselbe erhöht und mit einem entsprechenden Langhaus versehen worden. Es kann also der künstlerische Wandschmuck nicht vor diese Zeit fallen. In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wurde in die Nordwand des Chores zwischen dem 9. und 10., 14. und 15. Bilde ein Sakramentshäuschen im spätgotischen Stile, eine schöne Arbeit aus grauem Sandstein, eingelassen, das mit den Wappen der Mönchsfort geschmückt ist. Infolge dessen sind, wie wir schon oben bei Betrachtung der Bilder gefunden, einzelne Darstellungen fast ganz zerstört worden; es sind also die Bilder vor der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts schon dagewesen. Folglich fällt die Bemalung des Chores mit diesen beiden Cyklen ungefähr in die Mitte des 15. Jahrhunderts. Prof. Dr. Endres schreibt in dieser Beziehung (Allg. Geschichtsfremd 1897): „Daß die Wandgemälde ungefähr dieser Zeit angehören,

darüber kann Unbetracht ihres ganzen Kunstcharakters kein Zweifel sein. Aber wir vermögen die Zeit ihres Ursprungs noch genauer abzugrenzen. Eine der Figuren in den Fensterleibungen stellt, wie wir sehen, den hl. Nikolaus von Tolentino dar, welcher im Jahre 1446 von Papst Eugen IV. canonisiert wurde. Vor jenem Zeitpunkt konnte er als Heiliger nicht dargestellt werden, wohl aber mochte man unmittelbar nach seiner Canonisation sich veranlaßt sehen, dem neuerdings mit der Gloriola Geschmückten eine Stelle im Zeller Kirchlein anzuweisen. Nach dieser Annahme wären die Wandbilder einige Jahre nach Herstellung des Hauptaltars zu Zell erst fertig geworden, welcher nach Ausweis seiner Inschrift 1442 von Joh. Strigel vollendet wurde.“ So strikte ist übrigens der Beweis nicht, da die Ikonographie der Heiligen uns zeigt, daß manche im Rufe der Heiligkeit verstorbene Gottesmänner schon vor ihrer Canonisation selbst mit dem Nimbus dargestellt worden sind. Die obige Inschrift legt uns übrigens die Frage nahe, wer wohl der Meister der Zeller Wandmalereien sein möge, ob nicht vielleicht der gleiche Vertreter der bekannten Memminger Maler- und Bildhauerfamilie, welcher den Altar vollendete, auch die Wandgemälde herstellte? Allein der Altar ist vollständig übermalt und läßt sich, solange er nicht kunstreuer restauriert ist, ein Urtheil nicht wohl abgeben. „Indeß werden wir wohl kaum irregehen, wenn wir annehmen, daß ein Mülburger des Hans Strigel (und — fügen wir hinzu — wohl unzweifelhaft, ein Mitglied der Strigel'schen Künstlerfamilie) in der blühenden Reichstadt, deren künstlerischer Ruf damals weit nach Süden gedrungen zu sein scheint, sich mit den letzteren in die Ausstattung der Kapelle von Zell theilte.“

Die Gemälde waren im Laufe der Zeit überflüthet worden und erst vor ca. zehn Jahren durch Ablösung der Kalkkrusten wieder bloß gelegt. Es ist dies ein besonderes Verdienst der anwohnenden Geschwister Allger, welche fortwährend auf Bloßlegung und Restauration der Bilder bedacht waren. Selbstverständlich erfuhren die Malereien durch die Bloßlegung einige Beschädigungen und ebenso wurden einige

Ergänzungen nothwendig, schon wegen der oben angegebenen baulichen Veränderungen. Sollten nun diese interessanten und umfangreichen Wandmalereien erhalten, bezw. ergänzt werden, so müßte ein sehr tüchtiger und erfahrener Künstler, der eine große Pietät und das nöthige Verständniß für Gothik besitzt, gewonnen werden. Und einen solchen Künstler fand man in unserem Landsmann, dem Historienmaler Bonifaz Locher in München. Er wurde mit der Restauration betraut und hat das in ihn gesetzte Vertrauen vollständig gerechtfertigt. Er führte die Arbeiten mit Anwendung von Temperafarben im Jahre 1895 und 1896 meisterhaft aus; wo immer die Farbauffrischung nicht unbedingt nothwendig war, zog er nur Conturen, um die Gemälde im ursprünglichen Charakter zu erhalten. Die nothwendigen Ergänzungen fehlender Bilder, wie die Darstellung der heiligen drei Könige und anderer, gelangen ihm, wie wir schon oben gesagt, in einer Weise, daß selbst das Auge eines Künstlers kaum einen Unterschied zwischen den ursprünglichen und den neu hergestellten Gemälden zu entdecken vermag. Die Freunde mittelalterlicher Kunst und ihrer Geschichte werden der bayerischen Regierung Dank wissen, daß sie die Mittel zur Herstellung dieser herrlichen alten Kunstwerke zur Verfügung stellte. Möchte die Restauration des interessanten Hochaltärs in gleich gelungener Weise nachfolgen!

Vergleichende Studien über den Johannescyklus des Hochaltars in Blaubeuren.

Von Pfarrer Dr. J. Probst in Essendorf.

Nachdem die phototypischen Abbildungen der Gemälde des bekannten Blaubeurer Altars¹⁾ (Cyklus der Johanneslegende) schon seit einer Reihe von Jahren in den Händen der Abonnenten sich befinden, mag es nicht mehr als versüßt erscheinen, das Ergebniß von vergleichenden, eingehenden Untersuchungen darüber zu veröffentlichen. Dieser Versuch hat immerhin

¹⁾ Der Hochaltar von Blaubeuren, herausgegeben von Karl Baur. Verlag der Mangoldt'schen Buchhandlung in Blaubeuren.

den sachlichen Vortheil voraus, daß demselben außer den Originalien eine in der Hauptsache getreue Wiedergabe der Gemälde zur Grundlage dient, wenn auch nicht zu erkennen ist, daß Retouchirungen stattgefunden haben, bezw. erforderlich war, worüber wir nicht rechten wollen.

Ueber die Anordnung des Cyklus sind einige Bemerkungen voranzusenden; derselbe zerfällt in zwei Hauptabtheilungen, eine obere und eine untere. Die 16 Gemälde sind in chronologischer Folge so angeordnet, daß oben von links nach rechts folgen:

1. Das Opfer des Zacharias;
2. Maria und Elisabeth;
3. Johannes Geburt;
4. Johannes Beschneidung;
5. Johannes zieht in die Wüste;
6. Johannes predigt;
7. Johannes tauft;
8. Johannes und die Gesandtschaft.

In der unteren Abtheilung folgen von links nach rechts:

9. Johannes weist auf Jesus Christus;
10. Johannes tauft den Heiland;
11. Johannes macht dem Herodes Vorhalt;
12. Johannes wird in das Gefängniß geführt;
13. Johannes wird enthauptet;
14. Sein Haupt der Herodias gebracht;
15. Johannes Leichnam begraben;
16. Johannes Haupt begraben.

Der Einfachheit wegen werden wir später meistens nur die Nummern citiren.

Daß die gesammte, sehr detaillirte Einteilung des Stoffes von einer dirigirenden Hand ausging, ist unbestreitbar, damit aber nicht zugegeben, daß die Gesammtheit der bildlichen Darstellungen und ihre Einzelheiten von einer Hand ausgeführt werden sei. Man vergleiche, um nur eine ganz auffallende Einzelheit anzuführen, den Baumschlag der Landschaft des Hintergrunds in 7 und 8 mit dem in 15 und 16, so wird man sich alsbald überzeugen, daß hier verschiedene Hände gearbeitet haben. Aber gerade auf solche, zwar sehr auffällige aber doch nur sehr untergeordnete Unterschiede darf man doch keinen entscheidenden Werth legen. Es mag ja der Fall eingetreten sein, daß schließlich, als

die Zeit drängte, auch noch ganz ungeordnete Kräfte für nothdürftige Ausföhrung von Nebensachen herbeigezogen wurden. Jedenfalls steht fest, daß solche starke Abweichungen sich nicht weiter verfolgen lassen; sie sind isolirt und beschränken sich auf die angeführten Nummern. Doch geht soviel daraus hervor, daß die Gemälde sichtlich paarweise (je zwei Nummern zusammen) angefertigt wurden. Diesen nicht unwichtigen Umstand haben die kunstverständigen Autoritäten thatsächlich dadurch anerkannt, daß dieselben die Gemälde paarweise citiren.

Bisher, um ein Beispiel anzuföhren, citirt zusammen die Nummer 9 und 10, ferner: 1 und 2 und wieder zusammen 7 und 8. Im Laufe der speziellen Untersuchungen werden wir noch darauf hinzuweisen haben, daß die paarweise Vertheilung überhaupt Regel war im ganzen Cyklus. Die weitere und wesentliche Aufgabe wird aber nun diese sein müssen, daß auf Grundlage einlässlicher Vergleichen die in dem Cyklus wirklich vorhandenen, deutlich unterscheidbaren Gruppen bezeichnet und für das Verständnis des Lesers und des Besizers des genannten Werkes begründet werden.

Wenn hiemit die Nothwendigkeit einer möglichst concreten Begründung ausgesprochen wird, so will damit keineswegs, auch nicht indirekt, der Vorwurf ausgesprochen werden, als ob die Urtheile der Kunsthistoriker grundlos wären. Diese, unter denen sich ja gewiß recht viele durch Kenntnisse und Blick ausgezeichnete Männer befinden, gewannen lebhaft Eindrücke, an welche sich naturgemäß Ideenassociationen anknüpften, so daß sie mit mehr oder weniger Bestimmtheit ein Urtheil fällen konnten, das in ihrer Auffassung begründet ist; aber wer von den Lesern vermag diese Ideenassociationen zu errathen oder denselben zu folgen? Das Unbefriedigende liegt in der Natur der Sache selbst, in der ganz beschränkten Möglichkeit für den Leser, dem Gedankengang des Kunsthistorikers zu folgen.

Diesem bei dem früheren Zustand der Kunstgeschichte fast unvermeidlichen Uebelstand kann nur durch die Verbreitung von wirklich getreuen Reproduktionen abgeholfen werden, die auch dem laienbegierigen Leser

erreichbar sind. Darin liegt die hohe Bedeutung und zugleich Empfehlung für die schon bestehenden und, wie zu hoffen, künftig noch erscheinenden Werke kleineren oder größeren Umfangs.

Der Standpunkt, den der Verfasser bei der Vergleichung der vorliegenden Reproduktionen wie auch der Originalgemälde eingenommen hat, läßt sich so präzisieren. Der Schlüssel, ob eine oder mehrere Hände sich betheiligt haben, muß in der Darstellung des hl. Johannes des Täufers liegen. Diese Figur kehrt in dem Cyklus oft wieder. Wenn der Typus desselben immer der gleiche wäre, so würde die Vermuthung für die Einheitlichkeit der Arbeit, nicht bloß in dem Plan der ganzen Serie, sondern auch in der Ausföhrung der einzelnen Theilgemälde sprechen; wenn aber der Typus dieser Figur selbst greifbare Unterschiede darbietet, so spricht die Vermuthung zum Voraus für eine Mehrheit der ausföhrnden Persönlichkeiten. Es erwächst dann die Aufgabe, diese Unterschiede concret zu fixieren und dieselben auch bei den anderen mitvorkommenden Figuren sowie in der Composition und im Nebenwerk weiter zu verfolgen.

Eine Darstellung der wirklichen Gestalt des Täufers erfolgt auf dem Gemäldepaar 5 und 6. Bei dem letzteren (Johannes predigt in der Wüste) ist auf den ersten Blick auffällig die mißthätige Beschaffenheit der Extremitäten, besonders auch der Hände desselben. Die mittelalterliche Kunst neigt gewöhnlich mehr zur Magerkeit hin und besonders bei dem ascetischen Wüstenjohne ist dieselbe Regel. Bei 5 (Johannes zieht in die Wüste) kommt diese Eigenschaft weniger zum Ausdruck, was bei dem kindlichen Alter nicht befremden kann; aber einige Einzelheiten beweisen, daß beide Darstellungen von der gleichen Hand herröhren: das Gewand, das bei beiden ganz gleich behandelt ist, was bei späteren Darstellungen in solcher Weise nicht mehr vorkommt. Sodann ist bei beiden Figuren eine ganz feine gezackte Stirnlocke von dem übrigen Haarwuchse abgetrennt. Ferner ist zu bemerken, daß auch die übrigen Figuren runde Leute sind, wie sich aus der Bildung der Köpfe und Hände ergibt. Orien-

talische Gesichtszüge sind nicht wahrzunehmen. Auf die Ausschmückung des Vordergrundes ist bei 5 sichtlich Aufmerksamkeit verwandt, wie aus den Kaninchen, Schnecken zc. hervorgeht; übereinstimmend auch der Hintergrund. Die beiden Kompositionen sind reich an Figuren und die Handlung belebt.

Wir fixieren diesen Typus, bezw. diesen Meister mit dem Buchstaben A.

In dem Gemäldepaar 7 und 8 gewinnt die Gestalt des Täufers ein anderes Ansehen. Leib und Gliedmaßen sind langgestreckt, hager, auch das Gewand ist anders behandelt, besonders auffallend ist der lange Einschnitt unter den Achseln, durch welchen hindurch die Brust seitlich sichtbar wird. Ebenso der Gürtel, der hier bei 8 geradezu als eine langhinsflatternde Binde behandelt ist. Bei 7 fehlt diese Binde, aber hier ist Johannes von der anderen (rechten) Seite sichtbar. Die begleitenden Figuren sind (besonders die Gesandtschaft und der im Jordan stehende Täufling) ebenfalls gestreckt und hager, nicht sehr ästhetisch; der Vordergrund ist vernachlässigt, der Hintergrund auffallend ungesüß, die gesammte Komposition ist jedoch wenigstens bei 8 sprechend lebendig und scharf charakterisirt und mit Figuren keineswegs überladen.

Wir bezeichnen diesen Typus, resp. Meister mit B; er steht zu A in einem fast schroffen Kontrast.

In dem nächstfolgenden Gemäldepaar 9 und 10 (Hinweisung auf den Heiland und Taufe) tritt wieder ein anderer Typus hervor. In beiden ist die Figur des Täufers zwar ascetisch aber wohl proportionirt und anständig, wie auch die Figur des entblößt im Jordan stehenden Heilandes. Bei Johannes ist der hellfarbige Mantel über dem Untergewand zu beachten (in 9), der auch bei 10 nicht fehlt, jedoch hier bei der Bewegung des Armes zur Tauffpendung hinabgleitet. Auch hier ist die Stirne des Johannes nicht frei von Haaren, aber die Stirnlocken sind wie bei den beiden assistierenden Engeln, umfangreicher und breit abgeschnitten. Die begleitenden Figuren sind entsprechend wohl proportionirt von guter Haltung; in seiner Physiognomie trägt Johannes einen orientalsch-semitischen Zug: die gebogene Nase; die

auch bei einem der Zuhörer vorkommt. Der Hintergrund ist sehr sorgfältig gehalten, der Vordergrund spärlich belebt und die ganze Komposition, nicht mit Figuren überladen, macht einen angenehmen Eindruck. Wir bezeichnen diesen Typus, resp. Meister, der eine glückliche Mitte zwischen den vorübergehenden einnimmt und ohne Zweifel der tüchtigste Meister war, mit C.

Einen weiteren Typus noch zu unterscheiden, fühlen wir uns nicht veranlaßt; die noch übrigen Gemäldenummern lassen sich nach unserer Auffassung ohne Schwierigkeit bei den schon bezeichneten unterbringen.

In den beiden nächstfolgenden Nummern 11 (Johannes macht dem Herodes Vorhalt) und 12 (Abführung in das Gefängniß) kehrt die Johannesgestalt in C wieder, nur mit der Aenderung, daß der hellfarbige Mantel fehlt; aber das einfache Ablegen eines Gewandstücks vermag für sich den Typus noch nicht zu ändern: in allen anderen Kennzeichen hat sich eine Aenderung nicht vollzogen, auch die stumpfliche Stirnlocke fehlt nicht. Dagegen tritt nun Johannes in die Hofgesellschaft des Herodes ein. Auch hier besteht der angenehme Eindruck von wohlproportionirten Gestalten, mit mannigfaltigen nach Alter und Stand abwechselnden Physiognomien, die in ihrer Mehrzahl den germanischen Gesichtsausdruck zeigen, aber auch theilweise die gebogene semitische Nase. Da der Vorhalt des Johannes und seine Gefangennehmung zeitlich und örtlich sehr nahe zusammenfallen, so hat der Maler diesem Umstand dadurch Rechnung getragen, daß eine ansehnliche Anzahl von Personen auf beiden Gemälden, nur an etwas veränderten Plätzen auftreten; ein schlagernder Beweis, daß eine paarweise Vertheilung der einzelnen Gemälde stattgefunden hat. Man kennt dieselben alsbald heraus an der Physiognomie und besonders auch an der Kopfbedeckung. Hier kommen nun auch Franengestalten in größerer Anzahl vor. Die Herodias hat ein ganz harmloses längliches Oval, das keinerlei Anzeichen von leidenschaftlicher Erregung zeigt. Auch sonst zeigt die Komposition eine fast auffallende apathische Ruhe, trotz des offenbar auf-

regenden Moments, das der Darstellung zu Grunde liegt. Der Hintergrund ist sorgfältig.

Wir nehmen aber keinen Anstand, auch weiterhin die beiden Gemäldeummern 3 (Geburt des Johannes) und 4 (Beschneidung) mit dem Typus C zu verbinden. Die Figur des Kindes kann selbstverständlich hier nicht leitend sein, aber die anderen Glieder der Kompositionen. Auffallend ist hier, daß der orientalische Gesichtstypus bei Frauen und Männern sehr stark überwiegt; selbst die Madonna, die durch einen Nimbus ausgezeichnet und kenntlich gemacht ist, macht hievon keine Ausnahme. Oben wurde hervorgehoben, daß bei dem Typus A der orientalische Gesichtsschnitt ganz fehlt, bei Typus C kommt er wohl vor (9—12), aber untergeordnet und nur theilweise vermisch mit dem germanischen. Es ist aber glaubhaft, daß der Maler die leibliche Verwandtschaft der gesamten ansehnlichen und zahlreichen Sippe etwas stark zum Ausdruck bringen wollte und denselben einen übereinstimmenden Gesichtstypus absichtlich verlieh, und auch die Zahl der Theilnehmer hoch griff.

An den Typus A aber schließen sich nach unserer Auffassung die zwei Paare an: 13 (Enthauptung), 14 (Ueberbringung des Hauptes des Täufers), 15 (Begräbniß seines Leichnams) und 16 (Begräbniß seines Hauptes). Der enthauptete, mit einem Tuch zugedeckte Leib des Johannes kann nicht mehr leitend sein, wohl aber die Gesellschaft, die von dem Maler vorgeführt wird. Noch einmal wird die Hofgesellschaft vorgeführt (in 14), aber keines von den bei C auftretenden Gesichtern ist wieder zu erkennen; auch Herodes und die Herodias sind andere geworden als in 11 und 12. Die Herodias ist eine stattliche Frau, aber männlicher und entschlossener als zuvor (11 und 12), und die Tochter derselben, die das Haupt des Johannes überbracht hat, hat sogar herbe Züge; auch bei den männlichen Figuren herrschen die düstern, traurig und mißmuthig aussehenden Gestalten. Mit Ausnahme des Scharfrichters in seiner eng anliegenden Tracht verrathen die andern Männer in ihren breiten Köpfen und Extremitäten eine robuste Gestalt, die

sich auch auf dem letzten Gemäldepaar überall bemerklich macht, unterstützt noch durch die weiten Mäntel der bei der Verrichtung Hilfe leistenden Männer; von semitischem Typus ist überall nichts wahrzunehmen. Der Vordergrund ist belebt einestheils durch die Gestalt des schaukelnden Totengräbers, andererseits durch die Laute, welche der Tochter der Herodias zugehört. Auf den ganz schülerhaften Bannschlag des Hintergrundes bei 15 und 16 ist schon im Eingang hingewiesen worden, mit dem Bemerkten, daß diese auffallende Zuthat nicht hoch anzuschlagen sein werde.

Somit wäre nach unserer Auffassung nur noch nachzuweisen die Unterbringung des ersten Gemäldepaars (1 Opfer des Zacharias und 2 Elisabeth und Maria) und der Predella. Von dieser möge zuerst die Rede sein.

Die Kunsthistoriker haben den Gemälden derselben nicht weniger ihre Aufmerksamkeit zugewandt, als den Gemälden des Cyklus selbst; aber nach unserer Meinung ist es auffallend, daß sämtliche dieselbe als eine einheitliche Leistung, d. h. als eine von einem und demselben Meister herrührende Malerei betrachten. Man vergleiche aber die Brustbilder auf dem rechten und auf dem linken Flügel, so kann man sich nicht erwehren, einen durchgreifenden Kontrast zwischen ihnen zuzugestehen; auf der einen Seite befinden sich drei derbe germanische, auf der andern drei fein gehaltene proportionirte Brustbilder. Warum sollte nicht auch an den Gemälden der Predella sich mehr als ein Meister betheiligt haben, nachdem der ganze Cyklus der Altargemälde vertheilt worden war? Dazu kommt, daß auch der Charakter der hier angebrachten Inschriften verschieden ist; auf der einen Seite wohl auseinander gehaltene, leicht leserliche Buchstaben, auf der andern zu eng beieinander stehende, beßhalb schwer zu lesende Schrift.

Als Ergebniß unserer Vergleichen wären zu notiren drei Typen oder drei Meister A, B, C.

Das ist ziemlich nahe übereinstimmend in der Hauptsache mit dem Urtheil der meisten Kunsthistoriker, besonders mit

Wischer,¹⁾ dem wir aus dem Grunde einen Vorzug geben, weil derselbe am meisten auf concretem Boden sich hält und bewegt. Wischer äußert sich: „mit Entschiedenheit glaube ich die Hand Bernhard Strigels nachweisen zu können . . . für ihn sprechen Zacharias im Tempel (1), Maria und Elisabeth (2), Johannes taucht im Jordan (7), und die Deputation der Schriftgelehrten (8)“. Diese Aeußerung ist sehr willkommen zu heißen, einmal weil sie sehr bestimmt ist und weil sie sich auf einen Meister bezieht, um den sich derselbe hervorragende Verdienste erworben hat. Kein anderer wird sich dem Gewicht dieses Urtheils entziehen können und wollen. Das wäre unser Typus B; denn wir nehmen keinen Anstand, auf die Auktorität Wischers hin, diese vier Gemälde hier unterzubringen. Ferner äußert sich derselbe über den Antheil von Zeitblom an den Blaubeurer Gemälden: „unter den Gemälden der Johannislegende sind vornehmlich Zeitblom'sch: Christus und Johannes (9) und die Taufe Christi (10); ganz er selbst, ganz gegenwärtig erscheint er allerdings nur auf den Predellaflügeln“. Das wäre somit in der Hauptsache unser Typus C.

Dunkel hingegen erscheint uns die Ideenassociation Wischers, wenn er bemerkt: „Die Scene der Weisung des Johanneshauptes (16) scheint von J. Acker gemalt, aber nicht ganz; denn wir sehen rechts einen Mädchenskopf mit blonden Zöpfen, welcher den unverkennbaren Steinpel Strigels zu tragen scheint.“

Das wäre somit in der Hauptsache unser Typus A.

Aber hier können einige Bemerkungen nicht unterdrückt werden. Zuerst ist hier zu betonen, daß Wischer nicht assertorisch sich ausdrückt, sondern nur, daß Acker der Urheber ihm zu sein scheine. Aber auch in solch abgeschwächter Form erscheint uns diese Aeußerung weniger zutreffend. Von J. Acker besteht ein inschriftlich beglaubigter Altarschrein in Nüßlingen; aber die Gemälde desselben können kaum einen festen Anhaltspunkt zu Vergleichen mit den Gemälden des Johanneszyklus dar-

bieten; denn es sind insgesamt nur Einzelfiguren von Heiligen und die Brustbilder der zwölf Apostel, die unseres Erachtens doch nicht anreichen zur Vergleichung mit den ganz anders gearteten Kompositionen der Johanneslegende. Bei dem Bestreben, für diese Gruppe von Gemälden eine Analogie ausfindig zu machen, legte sich uns der Cyklus nahe, der unter dem Namen des „Meisters von Sigmaringen“ in der Gemäldegallerie daselbst sich befindet (Katalog Nr. 158 bis 164). Bei diesem Meister kommen die schwäbisch-germanischen derben robusten Extremitäten und Köpfe vor, auf die wir bei dem Typus A hingewiesen haben. Wir verkennen aber nicht, daß die Blaubeurer Gemälde höher zu werthen sind als die in Sigmaringen (aus Krauchenwies stammend) befindlichen. Bei dem Typus A ist besonders anzuerkennen: das gelungene Bestreben nach Lebendigkeit der Komposition, Bereicherung des Vordergrundes etc., während der „Meister von Sigmaringen“ die Komposition möglichst einfach hält und, wenn er nach fremder Vorlage (Martin Schongauer) arbeitet, seine Vorlage vereinfacht und vergrößert. Aber doch wollten wir diese Bemerkungen nicht zurückhalten. Ein Einfluß der so eben berührten Kupferstiche des Martin Schongauer auf den Gemäldecyklus in Blaubeuren ist nicht oder kaum wahrnehmbar. Als auf den einzigen Berührungspunkt könnte auf die Taufe Jesu hingewiesen werden, woselbst sowohl bei Schongauer (B. 8) als in dem Cyklus 10 ein Engel assistirend dargestellt wird. Das reicht jedoch kaum aus, um wirkliche Beziehungen daraus abzuleiten.

Literatur.

Die goldene Pforte in Freiberg und insbesondere die Deutung ihrer Figuren. Von Dr. Selmar Meine. Mit autotypischer Abbildung. (Separat-Abdruck aus den Mittheilungen des Freiburger Alt.-Vereins, Heft 33 S. 29—36.) Freiberg, Verlach 1897.

Die großartigen Skulpturencyklen mancher Prachtportale unserer romanischen und gothischen Dome und Münster harren noch immer einer befriedigenden Deutung, welche besonders die bei Auswahl der Figuren und Sujets maßgebende Grundidee ins Licht setzen würde. Viel

¹⁾ Zu vergleichen das dem Werke beigegebene Tegblatt, von Max Bach zusammengestellt.

weiter als das nur zu leicht in Spielerei ausartende Herumdeuten an den einzelnen Portalen wird eine vergleichende Betrachtung aller wichtigeren Werke dieser Art führen. — eine ganz einladende Arbeit für einen jüngeren Kunsthistoriker. Der obige Versuch fußt auf Vorarbeiten und läßt sich auf eine tiefere Begründung seiner Theilen nicht ein. Er wird in seinem Zeitspate, wornach im Freiburger Urtlas „das durch den Welttheiland offenbarte Reich Gottes“, in den unteren Figuren dessen Verheißung, im Tympanon dessen Gründung, in den Archivolten- und Kapitellfiguren dessen Vollendung im Jenseits zur Darstellung kommen. ungefähr das Richtige treffen: die Idee ist aber etwas zu weit und zu vag, um die ikonographische Auswahl motiviren zu können. Und wo der Verfasser ins Einzelne geht, hält er sich von dem oben ange deuteten Fehler nicht fern, gleich manchen seiner Vorgänger. Die direkte Beziehung der alttestamentlichen Gestalten auf Maria, so daß Daniel und Avron auf die unverlepte Jungfrau, die Königin von Saba und Bethsabe auf die Winterwürde, Salomo und David auf die Himmelskönigin deuten sollen, ist völlig unberechtigt, und wenn gar die Kapitellköpfe über den Gestalten der Königin von Saba und Bethsabe als „das Haupt des wie durch ein Fenster hereinblickenden Seelenbräutigams“ agnosciert werden, so gestehen wir offen, daß wir derartige symbolische Ausdeutungen nicht für tiefkönnig, sondern nur für unsinnig halten können.

Adam Krafft und die Künstler seiner Zeit. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Nürnbergs von Dr. Berthold Damm. Mit 48 Lichtdruckbildern auf 10 Tafeln. Berlin, Herz 1897. 144 S. Preis: 7 M.

Diese treffliche Monographie über einen der besten Nürnberger Meister zweiten Ranges bringt denselben nicht nur unserem Verständniß und unserem Herzen nahe, sie entspricht auch allen Anforderungen der neueren kunstgeschichtlichen Methode. Sie berichtigt irrthümliche Angaben über ihn (doch sollte als sein Todesjahr nicht 1507, sondern das Ende 1508 oder der Anfang von 1509 angeführt werden), bereichert seine Lebensgeschichte mit einigen neuen urkundlichen Nachrichten, nimmt mit großer Vorsicht die Scheidung seiner Achten von den später ihm untergeschobenen Werke vor und entledigt ihn namentlich einer Reihe angeblicher Jugendwerke und nicht weniger Sacramentshäuschen, confrontirt ihn mit den zeitgenössischen Künstlern und kommt zu dem nicht unwichtigen Resultat, daß derselbe von der neuen Renaissancebewegung noch nicht beeinflusst gewesen, sondern ganz der gotischen Kunstströmung angehörte, welche er nur durch ein gesteigertes Naturgefühl zu beleben wußte. Besonders wohlthuend berührt das liebevolle Eingehen in die Compositionen des Meisters und der geistvolle Commentar zu denselben. Auf Dürer, Wohlgenuth, Veit Stoss, Peter Vischer, Tilman Riemenschneider wird weiter eingegangen, als der nächste Zweck der Schrift verlangt hätte; aber man ist dem Ver-

fasser für die trefflichen Bemerkungen über dieselben dankbar, ebenso wie für manche lichtgebende Sätze über den Charakter der deutschen Skulptur des 15. Jahrhunderts. — Die bekannte Nürnberger Madonna im germanischen Museum scheint dem Verfasser eher eine Maria annuntiata als eine mater dolorosa zu sein (S. 8 Num. 2). Was S. 27 f. über die Aufbewahrung der Eucharistie im Alterthum gesagt wird, bedürfte der Revision; die symbolische Erklärung der steinernen Sacramentsthürme S. 28 f. ist etwas kühn; viel näher liegt es, in ihnen Nachbildungen der Mönchstranzen zu sehen; daß dieselben mit der Gotik verschwinden, ist nicht ganz richtig. Die Bemerkungen über die Wandlungen des Christusimpus S. 71 sind nicht einwandfrei.

Die bemalten romanischen Holzdecken im Museum zu Mez. Von Wilhelm Schmitz, Architekt. Mit 6 Tafeln und 3 Textabbildungen. (Erweiterter Separatabdruck aus der „Zeitschrift für christliche Kunst“.) Düsseldorf, Schwann. Groß 8°. 16 S. Preis: 3 M.

Diese Schrift gibt in deutschem und französischem Text Kunde von einem für die Geschichte frühmittelalterlicher Deckenmalerei hochwichtigen Funde, welcher im Mai 1896 ganz unerwartet im untern Stockwerk der höheren Töchterkirche in Mez gemacht wurde, nämlich einer reichen und überaus charakteristischen Deckenmalerei aus dem ersten Viertel des 13. Jahrhunderts, bestehend aus ornamentalen und figürlichen Motiven, theils noch romanischer, theils frühgotischer Stilart. Dieser Fund bereichert in willkommenener Weise unsere Kenntniß und unser Verzeichniß mittelalterlicher Deckengemälde; zu der S. 8 ff. gegebenen Zusammenstellung der erhaltenen Reste verweisen wir noch auf Keppeler's „Württemberg's kirchliche Kunstalterthümer“, p. XXIX. Die Malerei ist vorwiegend in warmen Tönen gehalten, die Motive sind überaus mannigfaltig, namentlich der Reichtum an grotesken Thiergestalten erstaunlich. Eine polychrome Tafel gibt auch die Farbensimmung genau wieder.

Annoncen.

Altarleuchter,

feinpolierte in Messing und Rothguß von 22 cm Höhe an — **Osterkerzenleuchter** bis zu 1,20 m Höhe im Preise von 8—140 M., nach Zeichn. des selig. Herrn Präl. Schwarz, verfertigt

Wilh. Sedlmayr,
Gelf- und Glockengießerei,
Erlangen.

Preislisten, Entwürfe, Empfehlungen stehen zur Verfügung.

Phil. Brömmel, Eichstätt,
offeriert:

Saib & Schwarz, Kirchenschmuck
1863/1870 od. Bd. 13 27 brochiert.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppeler in Freiburg.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins,
für denselben: der Vorstand Pfarrer Dezel in St. Christina-Ravensburg.

Nr. 12.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.05 durch die württembergischen (M. 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirk), M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich, frsch. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

1897.

An die Leser.

Mit dieser Nummer vollendet das „Archiv“ seinen 15. Jahrgang. Es darf auf diese Periode unverdrossenen Arbeitens im Dienste der kirchlichen Kunst mit dankbarer Befriedigung zurückblicken und auf das Zeugniß Anspruch machen, daß es seinem Programm während dieser ganzen Zeit treu geblieben ist. Ein Blick auf die stattliche Zahl von Mitarbeitern und Abonnenten, ein Blick in die Inhaltregister der einzelnen Jahrgänge, ein Ueberblick über die Illustrationen und Beilagen berechtigt zu der Hoffnung, daß seine Bestrebungen zur Hebung der kirchlichen Kunst nicht ohne Erfolg gewesen sind. Wenn namentlich die Diözese Rottenburg sich eines im Ganzen wohlgeordneten und reges Leben bekundenden kirchlichen Kunstwesens erfreut, wenn ihr Diözesankunstverein eine ausgebreitete und segensreiche Thätigkeit entfaltet, so darf das „Archiv“, ohne unbescheiden zu sein, dies auch als eine Frucht seiner 15jährigen Wirksamkeit begrüßen. Ursprünglich im Jahre 1883 durch den um die Pflege der kirchlichen Kunst hochverdienten Prälaten Dr. Schwarz als Organ des Diözesankunstvereins ins Leben gerufen, verbreitete es doch bald seinen Leserkreis weit über die Diözese hinaus; gegen Ende der 80er Jahre hatte sich die Zahl seiner Abonnenten auf 1200 gesteigert.

Wenn später infolge der Gründung der „Zeitschrift für christliche Kunst“ und der „Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst“ ein Rückgang des Abonnements eintrat, so hat das „Archiv“ diese Einbuße schmerzlos und neidlos getragen; kam sie doch verwandten Bestrebungen zu gut. Das freilich wäre im höchsten Grade bedauerlich, wenn der starke Rückhalt, den das „Archiv“ von seiner Gründung an im Lande und vor

allem am Diözesanklerus fand nach und nach sich verringern, wenn die Lücken, mit welchen der Tod jejährlich die Reihen der älteren Abonnenten lichtet, nicht regelmäßig aus den jüngeren Generationen sich wieder ergänzen würden. Und es sind leider Anzeichen da, welche dies befürchten lassen und von manchen vielleicht nicht mit Unrecht auf ein Schwinden des Interesses für die kirchliche Kunst in den Kreisen der jüngeren Generation gedeutet werden.

Möge man es dem, der das „Archiv“ nach dem Tode seines Begründers 1885 in Pflege nahm und zehn Jahre hindurch besorgte, zu welchem es nach dem frühen Tode seines dritten Redakteurs abermals verwaist zurückkehrte, der kein geringes Maß von Mühe und Sorge auf dasselbe verwendete und mit ihm durch viele freundliche und traurige Erfahrungen und Erinnerungen verbunden bleibt — möge man es ihm nicht verargen, wenn das letzte Wort, das er als Redakteur niederschreibt, ein eindringlicher Ruf ist an alle Abonnenten ist, dem Blatte, das nach seiner Ueberzeugung seine Mission noch nicht vollendet hat, treu zu bleiben und neue Freunde und Leser zu werben, damit es, so Gott will, noch durch weitere Lusten in Ehren und mit reichem Erfolg die hohe und heilige Sache der kirchlichen Kunst zu vertreten vermag.

Mit dieser Bitte und diesem Wunsche lege ich vertrauensvoll die Redaktion in die bewährte Hand des Vorstands des Kunstvereins der Diözese Rottenburg, des Herrn Pfarrers Dezel in St. Christina bei Ravensburg, an welchen von jetzt an sämtliche Zusendungen an die Redaktion zu richten sind.

Freiburg, 1. Dezember 1897.

Professor Dr. Keppeler.

Der romanische Kirchenbau.

Von Professor Reppner.

(Schluß.)

Ich glaube, das Resultat einer vorurtheilslosen Untersuchung und Beantwortung der im vorigen Artikel zum Schluß gestellten Frage müßte zu Gunsten des romanischen Stils ausfallen, mindestens die Berechtigung des romanischen Stils neben dem gothischen unwidersprechlich darthun. Denn es kann doch wohl nicht gelengnet werden, daß die romanische Baukunst noch mehr gezeigenschaftet ist, aus der Noth eine Tugend zu machen, leichter des Ornaments entzichen, eher (sogar wegen ihres Zusammenhanges mit der alten Basilika) die Wölbung entbehren, eher in allem fasten und sich bescheiden kann, weil ihr ganzer Charakter und ihre ganze Struktur schlichter, einfacher und demüthiger ist. Ihre steinerne Predigt wird dadurch nicht eindrucklos, vielmehr nur noch eindringlicher; denn sie predigt vornehmlich den Ernst der Buße, Abtödtung und Entzagung. Die Gothik erscheint in Armut und Entbehrung eher als Bettelkind, welches nicht hat was es zum Leben bedarf, dessen Charakter Noth leidet, das seinen Hunger zum Herzen klagt. Wir sagen nicht, daß sie unter solchen Verhältnissen nichts Befriedigendes mehr zu leisten vermöge; aber wir behaupten gewiß mit Recht, daß der romanische Stil eben so Befriedigendes, oder noch Befriedigenderes leiste, und daß man daher kein Recht habe, ihn zu verbieten.

Schrörs ist allerdings der Ansicht, daß der romanische Stil unserer heutigen Bedürfnisse ferner stehe als der gothische und durch Adaptirung an dieselben wesentlich von seinem Charakter einbüße. „Deshalb haben ihre (der romanischen Kunst) neuesten Nachahmer auch ganz spezifische Eigenthümlichkeiten, wie die Doppelschöpfung, die spärlichen Lichtöffnungen, die großen Choranlagen, die Krypten, stillschweigend preisgegeben und bauen mächtige Westfassaden mit schlanken und hochragenden, aber dem romanischen Geist widerstrebenden Thürmen. Die spätesten, schon von der kommenden Gothik beeinflussten Bauten dienen zum Münster, und mit gothischer Freiheit pflegen namentlich auch die Stammvertheilung und die Höhenentwicklung getroffen zu sein. Es

sind nicht selten gothische Gedanken, die nur in romanischer Formensprache ausgesprochen sind“ („Zeitschrift“ IX, 245). Sollte wirklich der Doppelscher, die Krypta und eine besonders große Choranlage so zum Wesen des romanischen Stils gehören, daß dieselben ohne Verschlechterung des selben nicht wegfallen oder modifizirt werden könnten? Und ist der romanische Stil schon verdorben und verlassen, wie manche meinen, wenn man die Fensterschlitze der Frühromanik zu ordentlichen Fenstern erweitert? Sind denn etwa diese kleinen Fensterchen durch das romanische Bauprinzip gefordert? Ich habe das nie glauben können; ich sehe den Grund der spärlichen Lichtöffnungen lediglich in dem Mangel oder der Schwierigkeit der Verglasung. Hat nicht der romanische Stil alsbald selbst eine Erweiterung vorgenommen, sobald die Glasmalerei sich höher entwickelt hatte? Hat er nicht, um den Lichtzufluß zu vermehren, jene hübsch gekuppelten und gedrehten Fensteranlagen und die schönen Rosen in seine Mauerflächen eingebrochen? Daß vielfach in einem wüsteromanischen Stil gebaut wurde und daß mancher romanische Neubau stilistisch verfehlt ist, kann nicht gelengnet werden; aber sind etwa alle gothischen Neubauten wirklich gothisch?

Aber, so lautet ein letzter Einwand, man kann überhaupt nicht in zwei Stilen zugleich bauen, zwei Stile gleichzeitig kultiviren. Hat jemals eine Zeit zwei Stile gehabt? Wird nicht die gleichzeitige Pflege zweier nothwendig beide verderben? Wird nicht vollends ein Architekt, der zwei Stile lernen und praktisch verwenden will, nothwendig dahin kommen, daß er keinen versteht und beide verpöfcht?

Noch nie hat eine Zeit zwei Stile gehabt, das ist vollständig richtig. Es hat auch noch nie eine Zeit keinen Stil gehabt, bis auf die unsrige. Alle anderen Zeiten hatten je ihren Stil, neben welchem ein zweiter nicht denkbar und nicht möglich war. Wir haben keinen, daher auch keinen alleinberechtigten. Wir sind auf Entlehnungen und Nachbildungen angewiesen; warum sollten wir bloß Gothisches, nicht auch Romanisches nachbilden und entlehnen dürfen? Das erscheint ja, wie schon oben angedeutet, so recht als unser providentieller Vernunft, was wir ererbt von den Vätern zu

erwerben, um es zu besitzen, alles zu prüfen und das Gute festzuhalten (1 Thess. 5, 21) — der Apostel sagt nicht: das Beste, wie gewöhnlich citirt wird, sondern: das Gute.

„Aber man kann nicht zwei Stile zugleich beherrschen.“ Heißt das: ein Architekt soll Einen Stil gründlich lernen und praktisch üben, nicht zwei neben einander, so ist das eine ganz vernünftige Weisung, welche auch wir geben würden, und von welcher abzugehen man nur einem genial angelegten Architekten erlauben dürfte. Will aber damit ein Zweifel ausgesprochen werden, ob wir überhaupt heutzutage noch für einen zweiten, den romanischen Stil, das erforderliche Maß von Zeit, Studium und Arbeitskräften aufbringen können, so scheint dieser Zweifel doch unbegründet. Unsere Kenntniß der alten Stile hat doch gegen früher durch rastloses Fortarbeiten eine weit solidere Basis gewonnen; der Unterricht der technischen Hochschulen und Baugewerkschulen hat sich sehr vervollkommenet; die alten Denkmale sind durch Abbildungen aller Art uns nahe gebracht; die Hilfsmittel des theoretischen und praktischen Kunststudiums haben sich enorm vermehrt; die Zahl der kirchlichen Baumeister gleichfalls. Es ist nicht abzulehnen, warum wir uns in den romanischen Stil nicht eben so gut sollten einkennen können, wie wir allmählich den gothischen uns wieder zu eigen gemacht haben. Es ist gar nichts nöthig, als daß man den romanischen Stil endlich frei gebe und Acht und Bann von ihm nehme.

Wir können ja doch schon aus dem Grunde uns dem Studium des romanischen Stils und der praktischen Einkennung in denselben nicht entziehen, weil die romanische Periode uns eine stattliche Reihe von Denkmälern hinterlassen hat, deren Pflege wir zu übernehmen, deren Restaurirung wir zu besorgen haben. Und so weit sind wir ja doch wenigstens, daß niemand mehr verlangen darf, man solle romanische Kirchen gothisch ausstatten und restauriren.

Wir vermögen in der That in der gleichzeitigen Pflege des gothischen und romanischen Baustils nicht nur keine Gefahr und kein Unheil zu erblicken, sondern lediglich einen großen Vortheil. Wir würden dieselbe begrüßen, weil eine gewisse Konkurrenz auch hier gut wirken wird, weil die abschließliche Nachbildung eines Stils viel

leichter in geistloses, schematisches Reprodiziren ausartet. Wir begrüßen sie im Interesse der Abwechslung, dem wir eine Berechtigung durchaus zuerkennen, um so mehr, da die Ähnlichkeit der Verhältnisse und Bedürfnisse und die fast überall geheimerisch auftretende Nothwendigkeit, zu sparen, für unsern heutigen Kirchenbau die vom gothischen Stil dargebotene Möglichkeit zu variiren eben wieder sehr stark einengt.

Somit plaidiren wir, das ist unserer langen Rede kurzer Sinn, für Freiegebung des romanischen Kirchenbaues und Aufhebung des Monopols für den gothischen, das weder aus stilistischen, noch aus ästhetischen, noch aus praktischen Gründen zu rechtfertigen ist. Wir versprechen uns von dieser Bankonzession auch für den romanischen Stil eine heilsame Befruchtung und Auffrischung unseres heutigen Kirchenbauwesens und ein breiteres und solideres Fundament für „den großen, hehren Bau der Zukunft“, als es die eigensinnige Beschränkung auf die Domäne der Gothik zu bieten vermag.

Wir haben Gelegenheit, von den Plänen des katholischen Architekten Christoph Hehl für eine protestantische Garnisonkirche in Hannover Einsicht zu nehmen.¹⁾ Das ist ein romanischer Bau, auf den man sich berufen kann, als auf einen großartigen, praktischen Beweis dafür, daß die romanische Architektur auch heute noch lebensfähig ist. In der Diözese Rottenburg, deren kirchliches Baugeschehen, Dank vor allem der erleuchteten Einsicht ihres Bischofs, im Ganzen ein wohlgeordnetes ist, war der romanische Stil nie geächtet und er hat manchen trefflichen Neubau erstellt, wie beispielsweise die Kirchen von Lanterbach, Hohenberg, Urach, Blaubeuren. An den letzteren beiden Orten gab man dem romanischen Stil den Vorzug, weil die protestantischen Kirchen derselben tüchtige altgothische Banten sind, mit welchen in eine zu Vergleichen herausfordernde Konkurrenz zu treten die disponiblen Mittel durchaus widerriethen. Ich

¹⁾ Leider hat den genialen Meister bei Ausführung des Baues durch Einsturz der Thürme ein furchtbares Mißgeschick betroffen. Wüchste durch dasselbe seine Schaffensfreudigkeit nicht gelähmt werden!

sehe nicht ein, warum man nicht in derartigen Fällen zu dem einfachsten Auskunftsmitte greifen und den romanischen Stil wählen sollte. Die romanische Kirche in Hohenberg bei Ellwangen ist abgebildet im „Archiv“ 1895, Nr. 3; sie stellt gewiß ihrem im gotischen Stil längst bewährten Erbauer, Architect Gades in Stuttgart, das Zeugniß aus, daß er auch des romanischen Stils vollkommen mächtig ist und giebt Anlaß zur Frage, ob wohl die Gotik mit ähnlich bescheidenen Mitteln je diese wahrhaft monumentale Wirkung hätte erzielen können. Gegenwärtig baut Gades die Kirche in Urach, bei höchster Einfachheit ein Bau von reicher Gruppierung und imposanter Außenarchitektur; sie ist dreischiffig, mit gewölbtem Hauptschiff und gleich hohem Querschiff, bietet 400 Sitzplätze, 600 Stehplätze und kostet 53 000 M.

Zur Paramentik.

Das gründliche Studium der erhaltenen Reste mittelalterlicher Seiden- und Sammetweberei, das unverdrossene Bestreben, dieselben nicht bloß nach Mustern und Farbenzusammenstellung, sondern im engsten Anschluß an die alte Webetechnik nachzubilden und so den neuen Geweben die ganze Pracht der Wirkung wie namentlich auch die volle Solidität und Unverwundlichkeit der alten zu sichern, hat die Kunstweberei von Th. Wöges in Grefeld zu einem neuen großen Triumph geführt. Ihr jüngstes Erzeugniß ist ein Goldbrokat, der den besten Leistungen früherer Jahrhunderte völlig ebenbürtig und dessen Wirkung von geradezu unbeschreiblicher Pracht ist. Derselbe wurde in zwei verschiedenen, gleich günstigen und stilvollen Mustern hergestellt. Dadurch, daß die Goldfäden der Musternung je besonders unterlegt sind, tritt die Zeichnung reliefartig hervor und hebt sie sich von dem weißen Grund kräftig ab. Grund und Zeichnung stehen im besten Gleichgewicht zu einander; ihr Zusammenspiel ist aber dadurch noch besonders fein gestimmt, daß auch der weiße Seidengrund mit Gold unterlegt und goldig durchschimmert ist, so daß die weißen Grundflächen und die Goldmusterung nicht hart aufeinander stoßen, sondern unbeschadet der Kraft der Dessinierung weich in einander übergehen.

Man mag diesen Stoff aus unmittelbarer Nähe oder aus weiterer Ferne auf's Auge wirken lassen, der Eindruck ist immer ein wahrhaft entzückender. Die scharfen feurigen Glanzlichter des Golddeffins erzeugen im Bunde mit dem gedämpften Leuchten des golddurchbligten weißen Grundes die reizendsten Lichtreflexe, und das wunderjame Spiel der letzteren wird bei jeder leisen Bewegung aufs mannigfaltigste variiert; das ist ein steter lebendiger Wechsel, ein beständiges Hin- und Herfluthen des goldenen Lichtgeweges, wie man festlicher und prächtiger sich nichts denken kann.

Da für Herstellung dieses Stoffes nur Seide allererster Qualität und nur ganz ächtes, direkt aus Japan bezogenes Gold verwendet und nichts gespart wird, um demselben die denkbar höchste Haltbarkeit zu sichern, so stellt sich natürlich der Preis ziemlich hoch. Der Meter kostet 58 Mark. Somit schränkt Qualität wie Preislage die Verwendung des Stoffes auf Festgewänder ein; für diese erscheint der Preis mäßig, wenn man den Stoff mit den üblichen, theuren und doch minderwerthigen Goldbrokaten vergleicht, und wenn man bedenkt, daß derselbe bei halbwegs ordentlicher Aufbewahrung und Behandlung sicher ein Jahrhundert in ungetrübter Schönheit seinen Dienst thun kann. Ein Meßgewand von diesem Goldbrokat mit feinstem Seidenfutter kommt auf 452 M. Für den Dom zu Paderborn wurde eine ganze Kapelle bestellt, welche noch nicht einmal 3000 Mark kostet.

Doch hat dieselbe Firma, worauf wir bereits im Jahrgang 1895 S. 60 hinwiesen, ebenfalls ganz nach alten Mustern und alter Technik auch billigere Stoffe, in Seide und Sammet hergestellt, welche sehr wohl für den täglichen Gebrauch sich eignen. Sie sind theurer oder auch billiger als die gewöhnlich zur Verwendung kommenden Seidenstoffe: theurer, wenn man bloß die Preishöhe, billiger, wenn man die Qualität und die Lebensdauer vergleicht. Die Brokatstoffe in allen Farben kosten 20 Mark pro Meter (ein Meßgewand römischer Form 168 Mark, gotischer Form 245 Mark); die herrlichen Sammetstoffe in roth, grün, violett 27 Mark,

in schwarz und weiß 36 Mark. Nun kann man freilich Seidenstoffe um sehr viel billigeren Preis haben; aber man mache nur die Probe und lege solche Stoffe neben die neuen Grefelder: selbst das Laienauge wird sofort erkennen, daß die letzteren wirklich um so viel mehr werth sind. Für die unvergleichlich größere Haltbarkeit derselben ist noch kein längerer Erfahrungsbeweis erbracht; aber diesen erzeugen allerlei Gewaltproben, welche man mit den Stoffen vornehmen kann und aus welchen sie völlig unverändert hervorgehen. Der Sachverständige kann die Herstellungsart derselben genau kontrolliren und mit der mittelalterlichen Webetechnik vergleichen; er wird erkennen, daß die völlige Gleichheit der Technik und die Güte alles verwendeten Materials auch dieselbe Dauerhaftigkeit garantiert, welche wir an den alten Webereien bewundern. Die einzige Gefahr ist, namentlich bei Gewändern, die täglich benützt werden, die Verunreinigung und Verschmutzung; aber alle von der Firma bezogenen Stoffe werden jederzeit von derselben auch wieder gereinigt. Berücksichtigt man all' dies, so ergibt sich ein einfaches Rechenexempel: ein Meßgewand aus dem neuen Grefelder Stoff für 168 M. ist weit wohlfeiler und billiger als ein Meßgewand aus gewöhnlichem Seidenstoff für 80 M., denn es hält sicher fünfmal so lange als ein solches. Wer also vernünftig sparen will, wird hier entschieden dem theueren Stoff den Vorzug geben.

Auch die Versuche der Firma, die altölnischen Vorten nachzubilden, haben zu weiteren schönen Resultaten geführt. Dieselben haben eine Breite von etwas mehr als 10 cm und können für Stolen, Gajeltrenze, Stäbe für Meßgewänder, Dalmatiken und Pluvialen verwendet werden. Sie sind entweder mit stilvollem Ornament, Rosetten, Bäumchen, Ranken durchwirkt, oder auch mit Heiligenfiguren besetzt im Stile der altölnischen Malerschule. Im letzteren Fall sind die Hauptkonturen eingewoben, die Gesichter, Haare, Hände und feineres Detail durch Handstickerei ergänzt. Eine Stola aus prächtigem Goldbrokat kommt auf 80 M., eine solche von Seidenbrokatell auf 48 M.

Zur Geschichte des Barock- und Zopfstiles.

Die Periode des Barock, Rococo und Classicismus hatte am Ende des vorigen Jahrhunderts so mißtonend ausgeklungen und mit einem solchen Bankrott an allem Kunstsinne und Kunststille abgeschlossen, daß man lange Zeit gerade sie als die eigentliche Mörderin der Kunst, namentlich der kirchlichen ansah und im Grunde die Akten der Kunstgeschichte mit der Renaissance, die der kirchlichen Kunst mit der Gotik schließen zu können glaubte. Speziell in Württemberg, wo durch die Klöster namentlich Oberschwaben, ein klassischer Boden jener Spätkunst wurde, hatte man bis in die neuere Zeit herein den zahlreichen und großartigen Schöpfungen derselben kaum Beachtung geschenkt; die Artikel in den „Historisch-politischen Blättern“ über Württemberg's letzte Klosterbauten (1888) und die einschlägigen Partien in unserem Vereinswerk: „Württemberg's kirchliche Kunstalterthümer“ führten eigentlich erstmalig jene Werke in die kunstgeschichtliche Betrachtung ein.

Jetzt ist es uns zum Bewußtsein gekommen, daß jener Periode schwer Unrecht geschah, daß dieselbe, mag man sie auch für unser kirchliches Banen und Kunstschaffen nicht für vorbildlich und mustergeräthig gelten lassen, doch den Anspruch erheben kann, als eigentliche Kunstperiode mit eigenem Stil, aufrichtigem Kunstbestreben und großem Kunstvermögen gewerthet zu werden. Die Werke von Ebe (Die Spätrenaissance, Berlin 1886) und Gurlitt (Geschichte des Barockstils und des Rococo in Deutschland. Stuttgart, 1889) hatten ein altes Unrecht zu räumen und ließen sich mit Erfolg die Ehrenrettung jener Kunst angelegen sein. Speziell für Württemberg unterzog sich dieser Restitutionspflicht Dr. Berthold Pfeiffer, welcher die soeben erschienene erste Lieferung des Staats-Inventariationswerkes, welche sich mit dem Donaukreis befaßt (Die Kunst- und Alterthumsdenkmale im Königreich Württemberg, bearbeitet von Dr. Eduard Paulus. 21. und 22. Bds. Stuttgart, Neff, 1897), mit einer 50 Seiten starken Abhandlung über Kultur und Kunst in Oberschwaben im Zeitalter des Barock, Rococo und Classicismus einleitet. Die mit zahlreichen, feinen Illustrationen durchwobene Abhandlung erweist sich als reife Frucht gründlicher Studien und Quellenforschungen und trägt zum Verständniß der herrlichen Bauten und ihrer Geschichte namhaft bei.

Beinahe gleichzeitig mit dieser Studie erschien nun auch ein Prachtwerk unter dem Titel: Barock, Rococo und Louis XVI. aus Schwaben und der Schweiz. Herausgegeben von Wilhelm Rie, Architekt in Stuttgart. Mehr als alle bisherigen Publikationen wird dieses herrliche Werk dazu dienen können, das Urtheil über die Kunst der Nachrenaissance zu berichtigen, ihr neue Freunde zuzuführen und die Blicke auf die monumentalen Werke hingleiten, an welchen namentlich unser Oberschwaben so reich ist; denn es breitet auf 80 Lichtdrucktafeln in Folio noch Photographien, welche je unter Anleitung des Architekten selbst gefertigt wurden, den ganzen Reichthum der Schöpfungen jener

Kunst auf dem Gebiet der Architektur, Skulptur und Malerei vor dem erlauteten Auge zu müheloser Beschauung anz. Ein Textheft von 18 Seiten gleichen Formats begleitet die Tafeln mit kurzem, trefflichen Commentar; derselbe stammt ebenfalls aus der Feder von Dr. Berthold Peiffer.

Wer sich noch nicht näher mit dieser Periode und ihren Denkmälern befaßt hat, dem werden bei Betrachtung dieser Tafeln fast die Augen übergehen und wohl eine ganz neue Welt aufgehen; wäre er selbst ein begeisterter Gothiker, er wird doch das Werk aus der Hand legen mit dem Geständniß: wahr ich auch das ist Kunst, und kirchliche Kunst. Welch' eine architektonische Meisterkraft in der Grundrißbildung und Konstruktion dieser Riesentempel! Welch' ein technisches Vermögen in diesen Skulpturen und perspektivischen Malereien! Welch' feiner Geschmack in diesen Stuccaturen, Welch' überquellende Phantasie, Welch' ein unvergleichlicher Formenreichtum in allen, auch den kleinsten Gebilden! Welch' ein Schöpfen aus dem Vollen und aus dem Eigensten! Welch' ein freudiger Einsatz all' seines Könnens im Dienste der Kirche! Welch' eine souveräne Beherrschung und meisterhafte Handhabung dieser Stile! So starke Spuren der Decadence dieselben auch an sich tragen, ganz sicher haben die, welche sie in den Dienst des Heiligtums beriefen, sie für gut und würdig, ja für die besten und vollkommensten gehalten, und sie hatten die lautere Absicht, und das reine Bewußtsein, ihr Bestes Gott zu opfern.

Es ist schwer, in wenigen Worten eine Vorstellung zu geben von dem, was dieser Prachtband Herrliches in sich schließt. Man muß die Tafeln selbst wieder und wieder an seinem Auge vorbeigehen lassen, bis man sich — und das wird nicht lange aufstehen — heimlich fühlt in dieser Welt, die uns so nahe lag und die uns so fremd geworden ist. Wie in feierlicher Prozession folgen sie einander, die Monumentalbarnen des Barockstils voraus: die Kirchen vom Schönenberg bei Ellwangen, Obermarchthal, Friedrichshafen, Weissenau, Weingarten, dann die des Rococostils: Wolfegg, Zwiefalten, Ottenreuten, St. Gallen, zuletzt die des Classicismus: Wiblingen, Salem, Mönchroth; im Anhang noch das Lustschloß Solitude bei Stuttgart und die Fassade der St. Nikolaskirche in Prag sowie eine sehr werthvolle Serie von Grundrissen; man bedauert nur, daß nicht Keresheim und Schönlank auch noch Aufnahme gefunden haben. Zwischen die architektonischen Außen- und Innenaufsichten schieben sich in wohlthuender Abwechslung ein Details der Stuccaturen, eine reiche Galerie von Gorgestützen, Kanzeln, Altären, Beichtstühlen, Chorgittern, Orgeln, — ausnahmslos äußerst charakteristische Produkte jener Spätstile, zum Theil von einer staunenswerthen Pracht und Kunstfertigkeit.

Die Aufnahmen sind ausnahmslos alle vorzüglich gelungen, die Wiedergabe im Lichtdruck rein und delikat, der Text kurz, aber sehr gehaltvoll, der Niederschlag ausgedehnter kunsthistorischer Studien; das Papier vorzüglich, die

Mappe eines Prachtwerkes würdig. Für jeder, der sich in diese Kunstperiode einleben will, in diese Publikation unentbehrlich, jedem Kunstreund wird sie die genüßreichste und anregendste Unterhaltung gewähren. Möchte die Höhe des Preises: 50 Mark, einer weiteren Verbreitung nicht im Wege stehen. In Wahrheit ist dieser Preis für 88 Tafeln mit 16 Textblättern und Prachtmappe erstaunlich billig. Um dem Klerus die Anschaffung zu erleichtern, hat sich die Kunstanstalt von Karl Ebnert in Stuttgart, welche den Alleinvertrieb hat, zudem noch erbötig erklärt, jedem Geistlichen bei Barzahlung 20 % Rabatt zu gewähren und auch Ratenzahlungen von 10 Mark pro Monat anzunehmen. Jedenfalls sollte das Werk in keiner Kapitolbibliothek fehlen.

Literatur.

Geschichte der christlichen Kunst. Von Franz Xaver Kraus. Zweiter Band. Erste Abtheilung: Mittelalter. Mit Titelbild in Heliogravüre und 360 Abbildungen im Text. Freiburg, Herder 1897. 512 S. groß 8°. Preis: 14 M., geb. 19 M.

Dieser stattliche, reich illustrierte Halbband umfaßt die karolingisch-ottonische, die romanische und die gotthische Kunst, also die reichste und glanzvollste Periode christlichen Kunstschaffens. Wer glauben würde, es sei nicht wohl möglich, über die viel durchforschte und literarisch behandelte Kunst des Mittelalters wesentlich Neues zu sagen, würde sich bei Durchlesung dieses Bandes angenehm enttäuscht finden. Die Darstellung legt nicht bloß die noch ziemlich beschattete karolingisch-ottonische Periode eigentlich zum ersten Mal in genügender Beleuchtung; auch wo sie in die bekannten Regionen der romanischen und gotthischen Kunst einlenkt, bewegt sie sich nicht in ausgetretenen Geleisen, sondern weist dem Kundigen viel Neues zu sagen und zu zeigen; so z. B. in den Ausführungen über die Stellung Karls des Großen zur Kunst, über die karolingisch-ottonische Bilderbibel, über den Charakter des romanischen und gotthischen Stils, über den Ursprung der Gotik; und auch wo sie altes sagt, sagt sie es in geistvoll neuer Weise. Besonders gehaltvoll ist das dreizehnte Buch, in welchem die schon früher des öfteren berührte, viel umstrittene byzantinische Frage gründlich erörtert und sieghaft nachgewiesen wird, daß man den Einfluß des Byzantinismus, namentlich auf die deutsche Kunst bedeutend überschätzt hat. Noch wichtiger ist das fast 100 Seiten füllende neunzehnte Buch über die Ikonographie und Symbolik der mittelalterlichen Kunst; hier sind zum ersten Mal die Grundlagen gegeben und Grundlinien gezogen für eine wissenschaftliche Ikonographie. So empfindet auch dieser Band selbst dem Interesse aller Kunstfreunde und dem Studium besonders des Klerus. Die zweite Abtheilung des zweiten Bandes, der Schluß des ganzen Werkes, auf welches Deutschland stolz sein darf, wird 1898 erscheinen und ausführliche Sach- und Namensregister bringen.

Judocus Bredis und das Karthäuserkloster zu Wedderen bei Dülmen in Westphalen. Von Albert Wormstall. Münster, H. Schöningh, 1896. 43 S. und 8 Tafeln groß 4°. Preis 3 M.

Judocus Bredis (aus Breden) war bisher nur dem Namen nach und aus einigen seiner Kunstwerke bekannt. Hier erhalten wir aus archivalischen und handschriftlichen Quellen genauere Nachrichten über ihn, und wissen nun, daß er eigentlich Belfers hieß, zwischen 1470 und 1480 geboren ist, Mönch und Prior im Karthäuserkloster Wedderen (gestorben 1476, aufgehoben 1804) war und 1540 starb. In der Kunstgeschichte aber verdient er genannt zu werden, weil er es meisterhaft verstand, Relief in Thon zu modellieren; Abdrücke der Hohlformen wurden dann in Thon gebrannt und sind noch in ziemlicher Anzahl erhalten und auf den Tafeln abgebildet: Bilder der Madonna, der Mutter Anna selbstbildt, der Trinität (Gnadenstuhl) einzelner Heiligen; sie sind im Stil noch rein gotisch, unberührt von der Renaissance und von reicher Ornamentik umspinnen; alles in allem recht tüchtige Proben alter Keramik.

Kurzer Abriss der Kunstgeschichte.

Zum Gebrauch für höhere Töchterschulen, Mädchenpensionate und ähnliche Lehranstalten, bearbeitet von M. R. Neufee. Innsbruck, Rauch 1898. 204 S. 8°. Preis: 1,30 M., geb. 1,60 M.

Daß in das reiche Unterrichtsprogramm der höheren Mädchenschulen auch die Kunstgeschichte Aufnahme fand, ist gewiß zu billigen. Streiten ließe sich über Umfang und Methode dieses kunsthistorischen Unterrichtes; hätten wir hier ein Wort abzugeben, so würden wir gerne die höheren Töchter verschont wissen mit vielem, was im obigen Leisaden Aufnahme gefunden hat und würden es keiner übel nehmen, wenn sie nichts vom Amphiprotylos und Periteproz und Agonaltempel, von Koilanaglyphen, von Eupompos und Pamphilos, von Euphranor und Peiraieikos gehört oder gemerkt hätte. Aber die deutsche Gründlichkeit steckt eben auch den deutschen Frauen im Mute und die Verfasserin dieses Abrisses wird sich gedacht haben: eher zu viel, als zu wenig. Es kann ja allerdings der Dozent oder die Dozentin selbst noch eine Auslese treffen und für solche, welche sich auf ein Lehrerinnenexamen vorbereiten, wird es angenehm sein, hier alles kurz beisammen zu haben. Der Abriss umfaßt die gesamte Entwicklung der Künste von den ersten Anfängen in Ägypten, Assyrien und Indien, bis auf den neuesten Verismus, Impressionismus und Symbolismus in der Malerei und die Berliner Schule. Die Darstellung lehnt sich eng an gute Vorlagen, namentlich katholischer Richtung an und entlehnt ihnen oft wortliche Citate. Aber man ist der Verfasserin das Zeugniß schuldig, daß sie alles gut zusammen- und ineinandergearbeitet hat und den Abschluß einer gesunden Weisheit und der katholischen Kunstansfassung nicht aus der Hand gibt.

Sie hat so einen ganz brauchbaren Grundriß für diesen speziellen Zweck geschaffen, wofür man ihr dankbar sein wird. Illustrationen sind demselben nicht beigegeben; sie ging von dem Grundsatz aus, lieber keine als unvollkommene, und unvollkommen würden sie in einem Lehrbuch schon wegen der Preislage immer bleiben müssen. Andererseits rechnet sie damit, daß ja gegenwärtig es an guten Anschauungsmitteln nicht fehle, in deren Besitz eine derartige Schule sich setzen könne und müsse; wir möchten namentlich noch an die Seemannischen Bilderbogen zur Kunstgeschichte erinnern. In manchen Berichtigungen und Verbesserungen im einzelnen werden neue Auflagen des Buches Gelegenheit geben.

Die Acclamationen und Gebete der altchristlichen Grabschriften von Dr. J. P. Kirsch. (Zweite Vereinschrift der Görresgesellschaft. 1897.) Köln, Bachem. 79 S.

Die kurzen Grabinschriften aller Zeiten — wie viel offenbaren sie uns über das Hoffen, Denken, Fühlen, über die ganze Lebens- und Todesansfassung der verschiedenen Generationen und Epochen, welche Glaubensbekenntnisse sprechen sich in ihnen aus und wie tief lassen sie hineinschauen in die Herzen, aus denen sie einst geschlossen — meist aus blutenden Wunden geschlossen. Die antiken, die altchristlichen, die mittelalterlichen Grabschriften, die der Aufklärungsperiode und der modernen Zeit — man könnte aus ihnen eine ganze Kulturgeschichte und eine Geschichte der religiösen Wandlungen der Menschheit ablesen. Was Tiefgehalt des Glaubens und Trostes, was Unmittelbarkeit der Empfindung und Kraft der Ueberzeugung, was Ernst der Trauer und Freudigkeit der Hoffnung, was Klarheit der Lebensanschauung und herzquellende Wärme des Gefühles anlaugt, gehen unbedingt die altchristlichen Inschriften allen vor. Es war ein schöner Gedanke, dieselben zu sammeln und zu beleuchten und der Verfasser hat diesen Gedanken sehr gut durchgeführt. Nach einer einleitenden Vergleichung der heidnischen und christlichen Grabschriften führt er die letzteren in folgenden Klassen vor: Acclamationen an die Verstorbenen mit frommen Wünschen für deren Heil, Gebete zu Gott für die Verstorbenen, Gebete zu den Heiligen für dieselben, Aufforderungen zum Gebet für sie und Anrufungen ihrer Fürbitte. Er deckt dann Zusammenhänge auf zwischen diesen Acclamationen und den ältesten liturgischen Gebeten und weist auf ihre werthvolle Zeugenschaft für das Dogma von der Gemeinschaft der Heiligen hin. Man kann den Wunsch nicht unterdrücken, daß nicht wenige der heutzutage üblichen Grabinschriften durch die besten unter den altchristlichen verdrängt werden möchten.

Die Festschrift zum 50jährigen Jubiläum des historischen Vereins für württembergische Franken („Württ. Franken.“ Neue Folge VI. Hall 1897) — eines Vereins, dem man das Zeugniß schuldig ist, daß er für Erkundung und Erhaltung der Kunstdenkmäler seines Reiches schon viel gethan — enthält

eine sehr instructive Uebersicht über „altfränkische Kunst in württembergisch Franken“ aus der Feder von Dr. E. Gradmann in Dettingen a. G. Württembergisch Franken bedeutet hier den ehemals dem Bisthum Würzburg zugehörigen Theil von Württemberg, der zu den künstlerisch reichsten Bezirken des Landes zählt; es genügt, zu bemerken, daß demselben Comburg, Hall, Crailsheim, Mergentheim, Heilbronn, Dethringen angehört. Die Uebersicht ist chronologisch angeordnet und umfaßt alle Gebiete der Kunst. Sie stellt nicht nur die Resultate der bisherigen Forschung zusammen, sondern ergänzt und bereichert sie namhaft durch eigene Untersuchungen und scharfsinnige Beobachtungen, wirkt auf manche Fragen neues Licht und macht auf manches aufmerksam, was bisher nicht beachtet worden war.

Glücksrad-Kalender für Zeit und Ewigkeit. 18. Jahrgang. 1898. Wien, St. Norbertus. Preis 70 Pfg.

Die sehr reiche Ausstattung mit guten religiösen Bildern motivirt eine Empfehlung dieses Kalenders im „Archiv“. Das Titelbild von K. Geiger: eine Madonna mit umfliegenden Engeln ist ein Farbendruck von wirklich künstlerischem Werth; ein Salvator Mundi ist von einer Originalfarbentzettel des seligen Professor Joseph v. Führich abgenommen; die Monatsvignetten sind hübsche Gruppenbildchen von Prof. Klein. Sehr gedankenreiche Compositionen von Prof. Raphael Grünert sind die Bilder, welche den 9.—12. Januar artikuliren. Es folgen gute Wiedergaben des St. Stephanusdomes zu Wien und einiger Skulpturen aus demselben, ferner noch zwei figurenreiche Marienbilder von Prof. K. Geiger: Regina angelorum und Regina apostolorum. Dazu noch eine reiche Serie von Prosabildern, welche die Erzählungen und Ansätze begleiten. Die Erträge kommen dem Kathol. Waisen-Hilfsverein in Wien zu gut.

Allgemeine Kunstgeschichte. Von Dr. P. Albert Ruhn, O. S. B. Einsiedeln, Benziger 1897, Viefig. 9—11 à 2 M.

Lieferung 9 dieses groß angelegten Werkes, über welches wir schon des öfteren berichteten, schließt endlich mit der antiken Kunst ab, und mit Viefig. 10 treten wir in den Kreis der altchristlichen Architektur, Skulptur und Malerei ein, mit Viefig. 11 in das Reich der byzantinischen Kunst und der altchristlichen Kunst bei den Germanen. Ein Urtheil über den Text läßt sich noch nicht abgeben, da noch nichts Abgeschlossenes vorliegt; der Reichthum an neuen und vorzüglichen Abbildungen ist auch in diesen Hefen erstaunlich groß.

Die Kanzel unserer Beilage hat Herr Theodor Schnell in Ravensburg entworfen und für die Pfarrkirche in Schemmerberg aus-

geführt. Relief: St. Karl Borromäus, Franz Xaver, Gregor und Alphons von Liguori. Die Winkelformen an den Tritten sind aus Schmiedeeisen.

Annoucen.

Herder'sche Verlagshandlung, Freiburg i. B.

Soeben sind erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Jahres-Mappe der deutschen Gesellschaft für christliche Kunst. 1897. Mit 12 Foliotafeln in Kupferdruck und Phototypie und 15 Abbildungen im Texte, ausgewählt durch die Juroren Prof. G. Hauber, Prof. Leonh. Romeis, Fr. Xav. Bernauer, Balth. Schmitt, Prof. W. Kalmsperger, Prof. A. v. Liezenmayer, Pfarrer Fr. Festing und Lyceal-Prof. Dr. J. Schlecht, neben erläuterndem Texte von Herm. Jos. Graf Fugger-Glött. Folio. (IV und 14 S. Text und 12 Tafeln.) In elegantem Umschlag M. 15.

Kraus, F. X., Geschichte der christlichen Kunst. In zwei Bänden. Mit zahlreichen Illustrationen. Lex.-8°.

II. Band: Die Kunst des Mittelalters, der Renaissance und der Neuzeit. Erste Abtheilung: Mittelalter. Mit Titelbild in Heliogravüre und 306 Abbildungen im Texte. (S. XII u. 512 S.) M. 14; geb. in Halbsaffian M. 19. — Einbanddecke M. 3.

Früher ist erschienen:

I. Band: Die hellenistisch-römische Kunst der alten Christen. Die byzantinische Kunst. Anfänge der Kunst bei den Völkern des Nordens. Mit Titelbild in Farbendruck und 484 Abbildungen im Texte (XX u. 622 S.) M. 16; geb. M. 21. — Einbanddecke M. 3.

Die zweite Abtheilung des II. Bandes mit ausführlichen Sach- und Namenregistern wird 1898 erscheinen und das Werk abschließen.

Altarleuchter,

feinpolierte, in Messing und Rothguß, von 22 cm Höhe an — **Osterherzenleuchter** bis zu 1,20 m Höhe im Preise von 8—140 M., nach Zeichn. des seligen Herrn Prälat. Schwarz, verfertigt

Willy. Sedlmayr,
Gieß- und Glockengießerei,
Ellwangen.

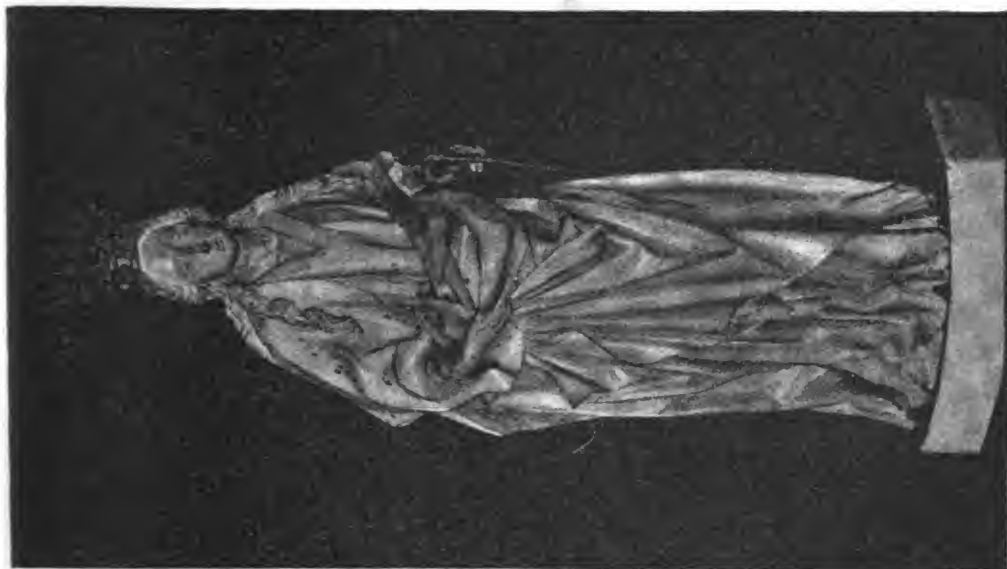
Preislisten, Entwürfe, Empfehlungen stehen zur Verfügung.

Hierzu eine Kunstbeilage:
Gothische Kanzel.

Stuttgart. Buchdruckerei der Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“.

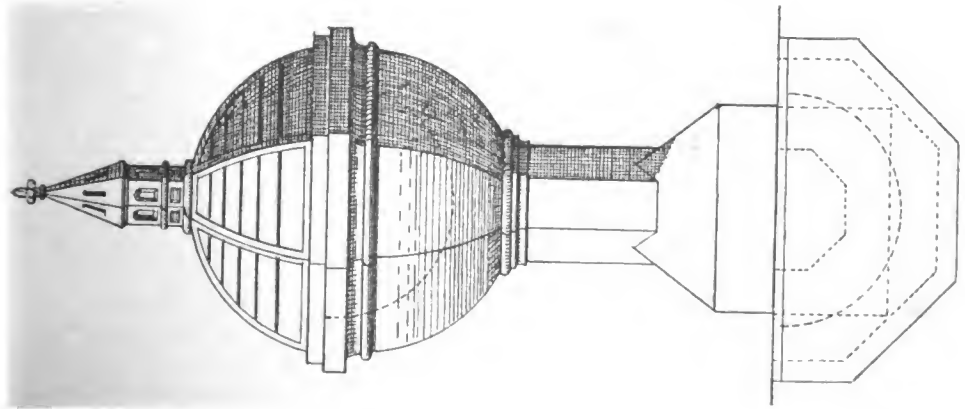
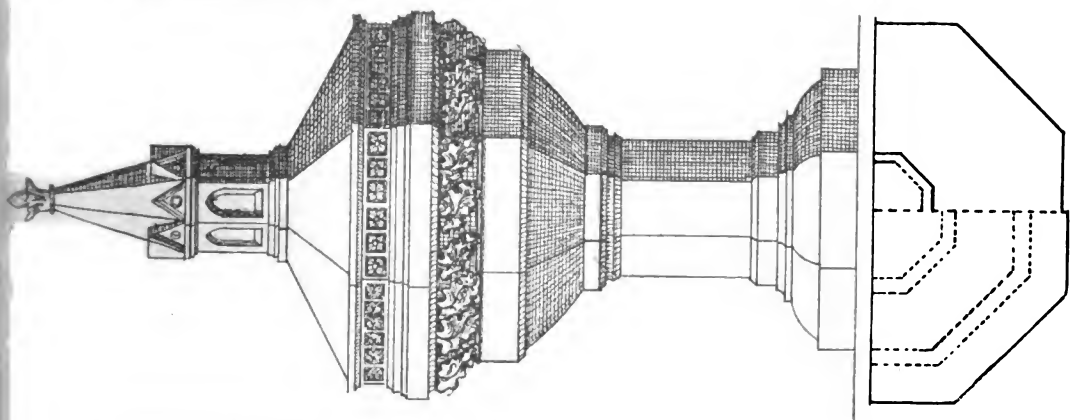
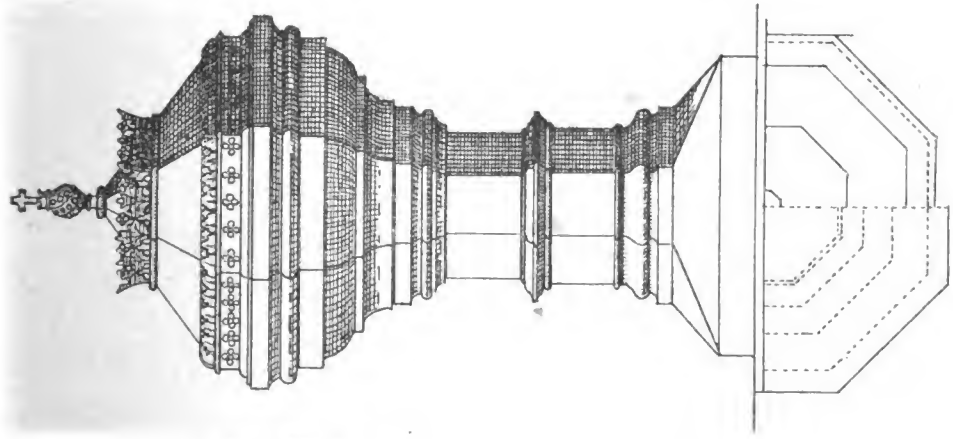
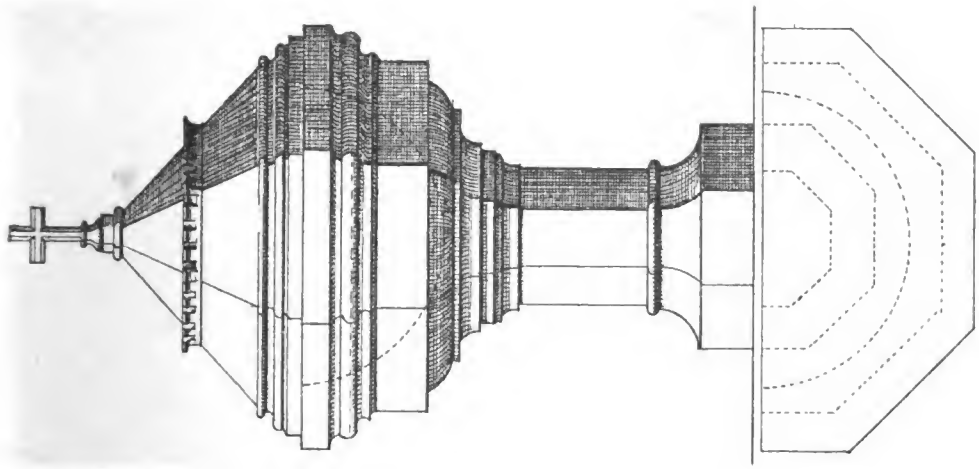


Gräuernde Frauen bei der Kreuztragung Jesu
(nach einer Photographie in der Lorenzkapelle in Rottweil).



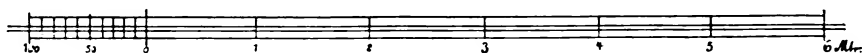
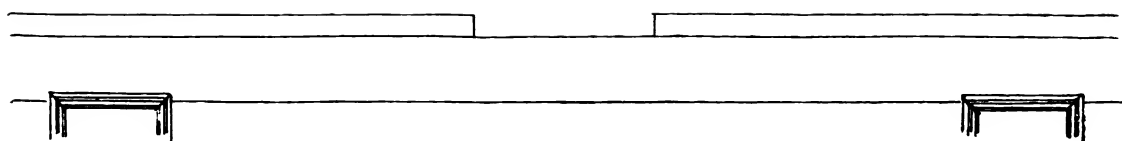
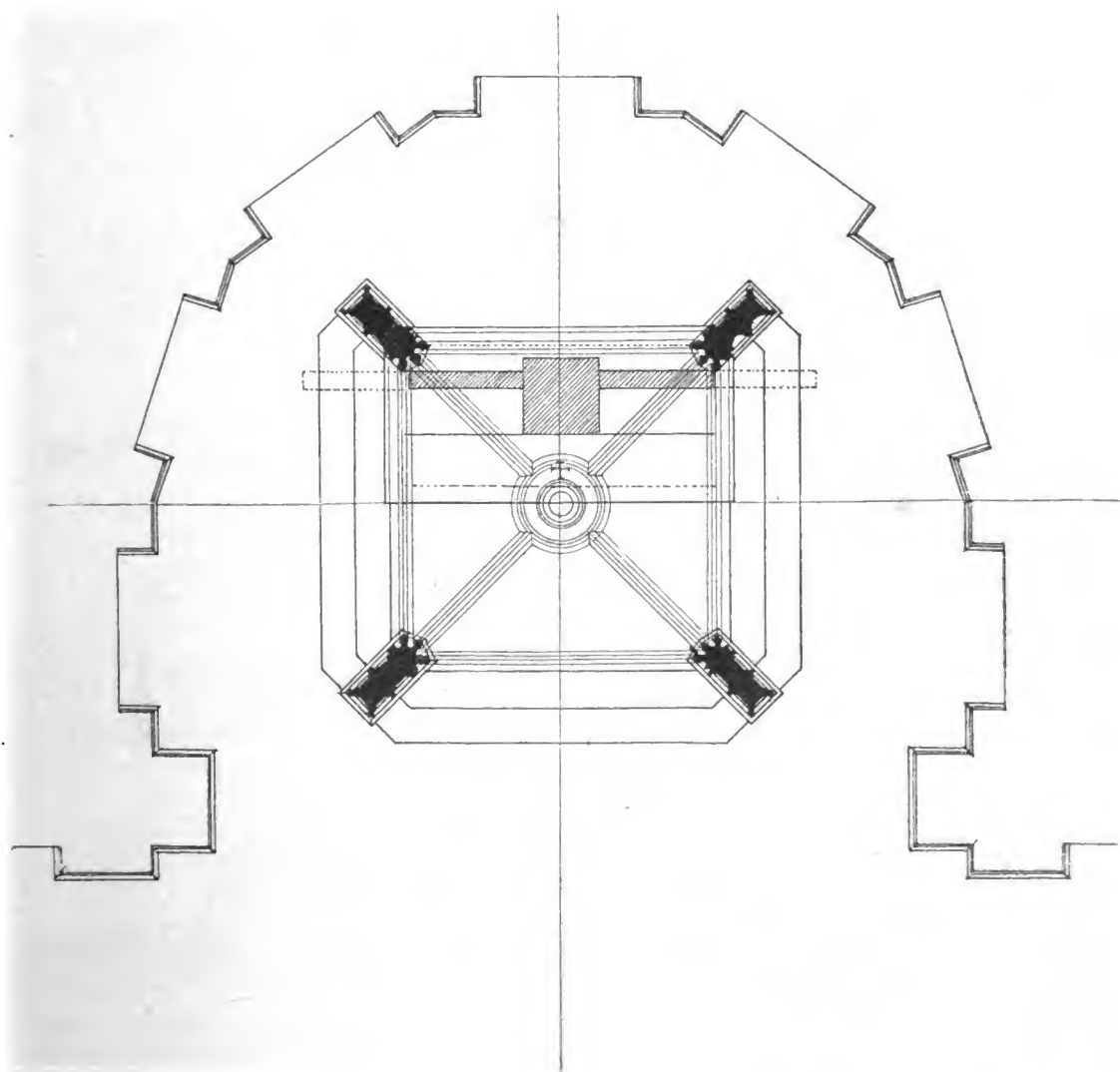
Die St. Hippolyta
(am Hochaltar der Margarethakirche zu Sterzing).

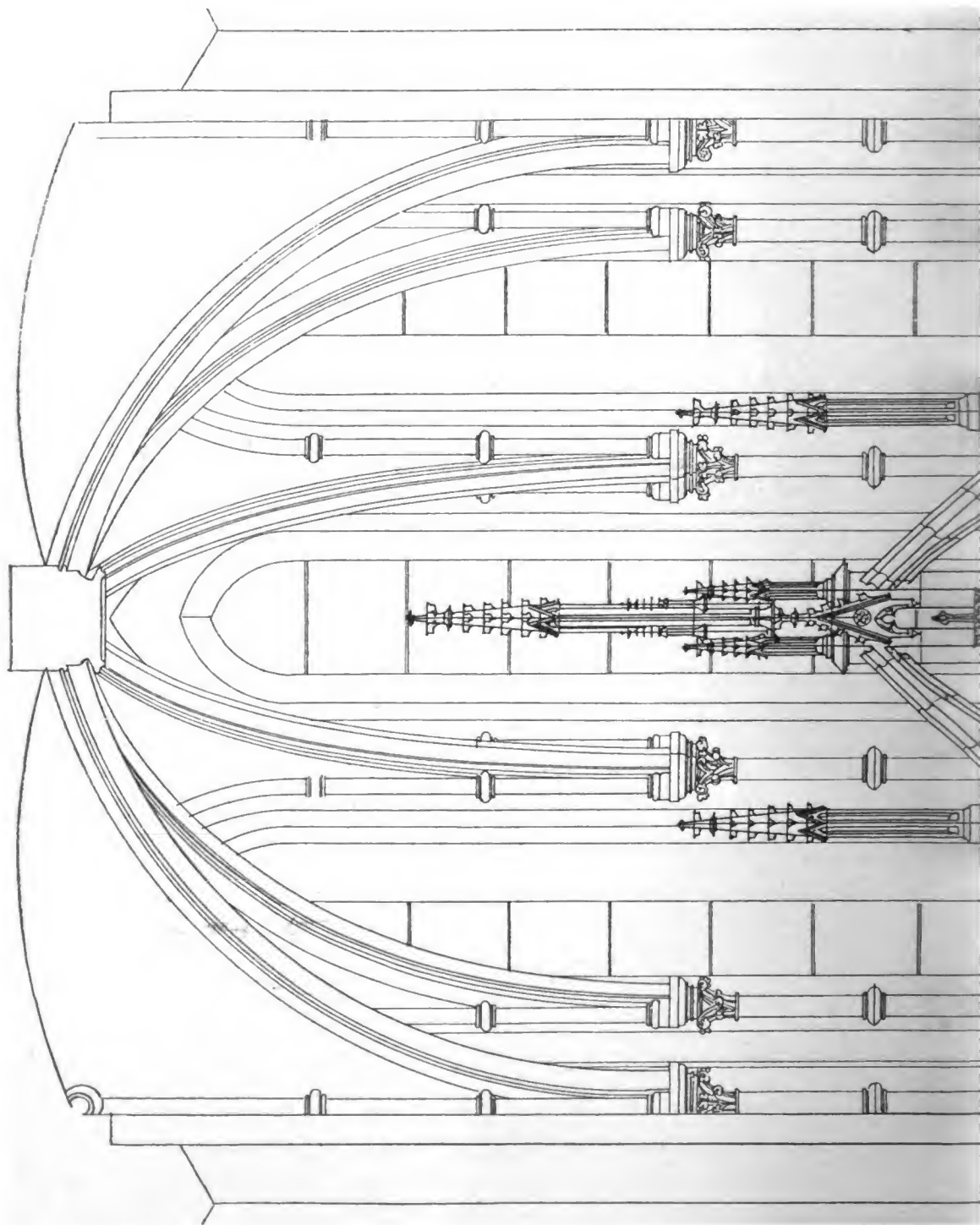
April 1897. Nr. 2.

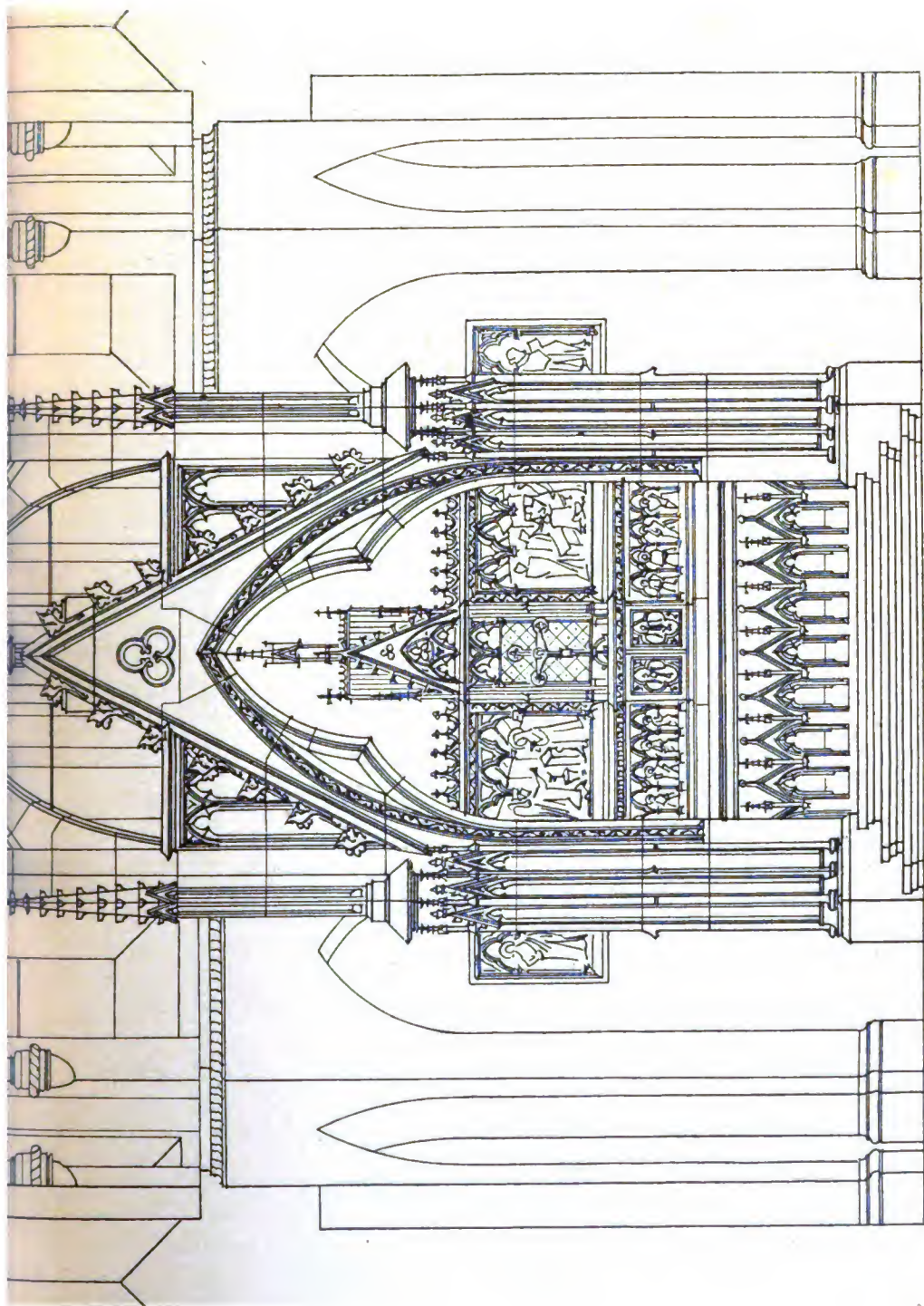


Taufbecken 1897. Nr. 6.

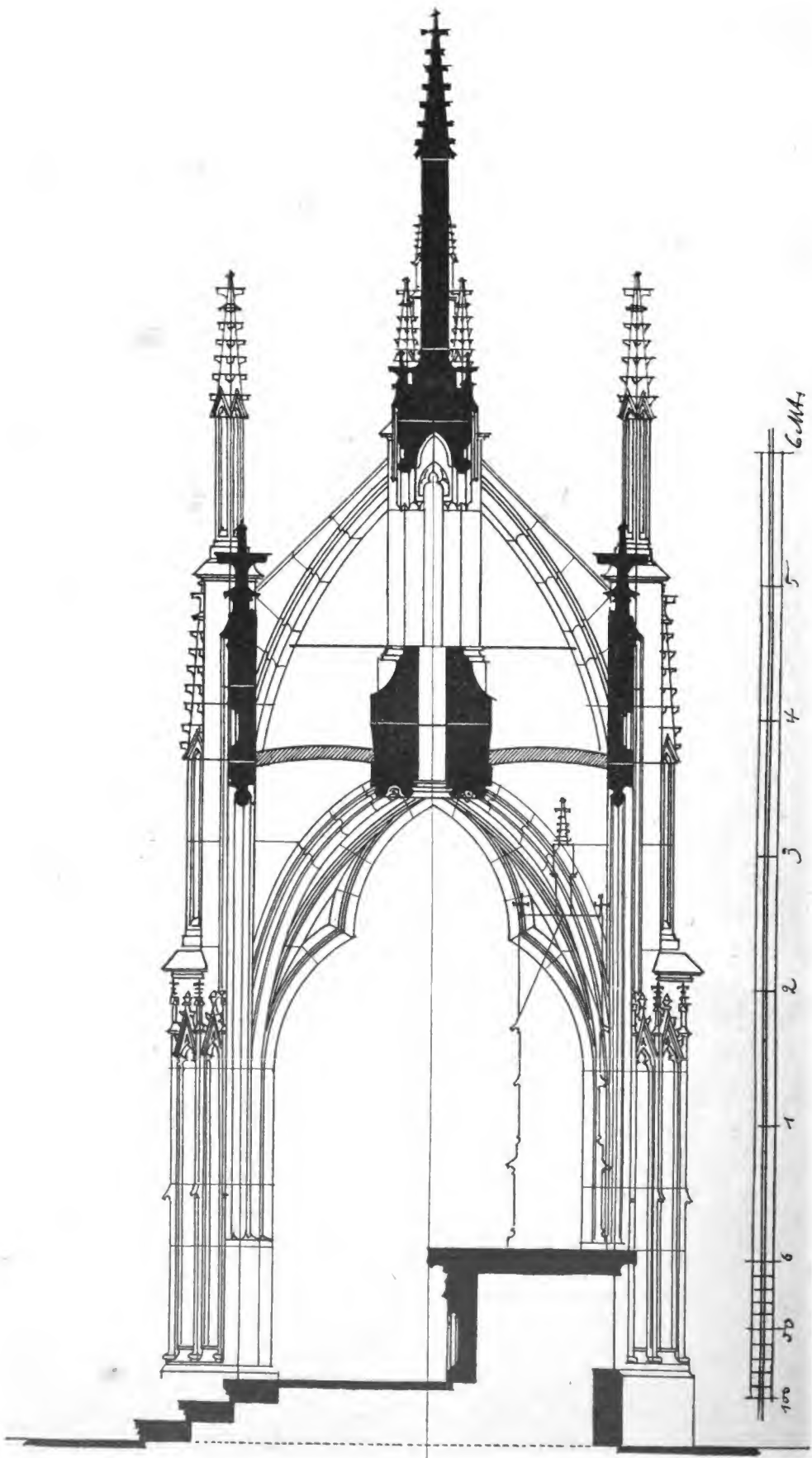
Taufbecken mit Holzdeckel im gotischen Stil.

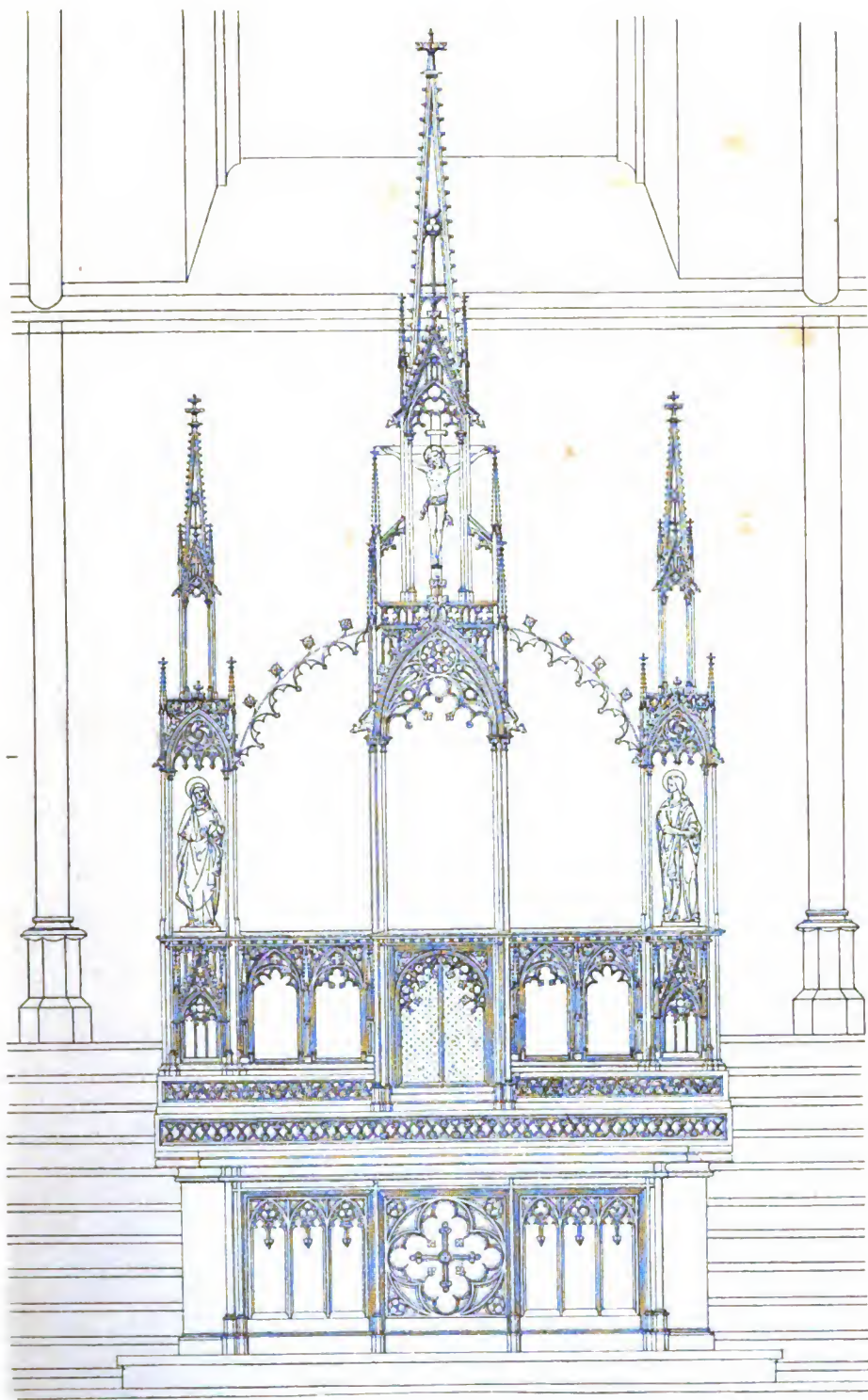






Archiv 1897. Nr. 8.
Gothischer Ciborienaltar: nebst Seitenaufsicht und Grundriß.

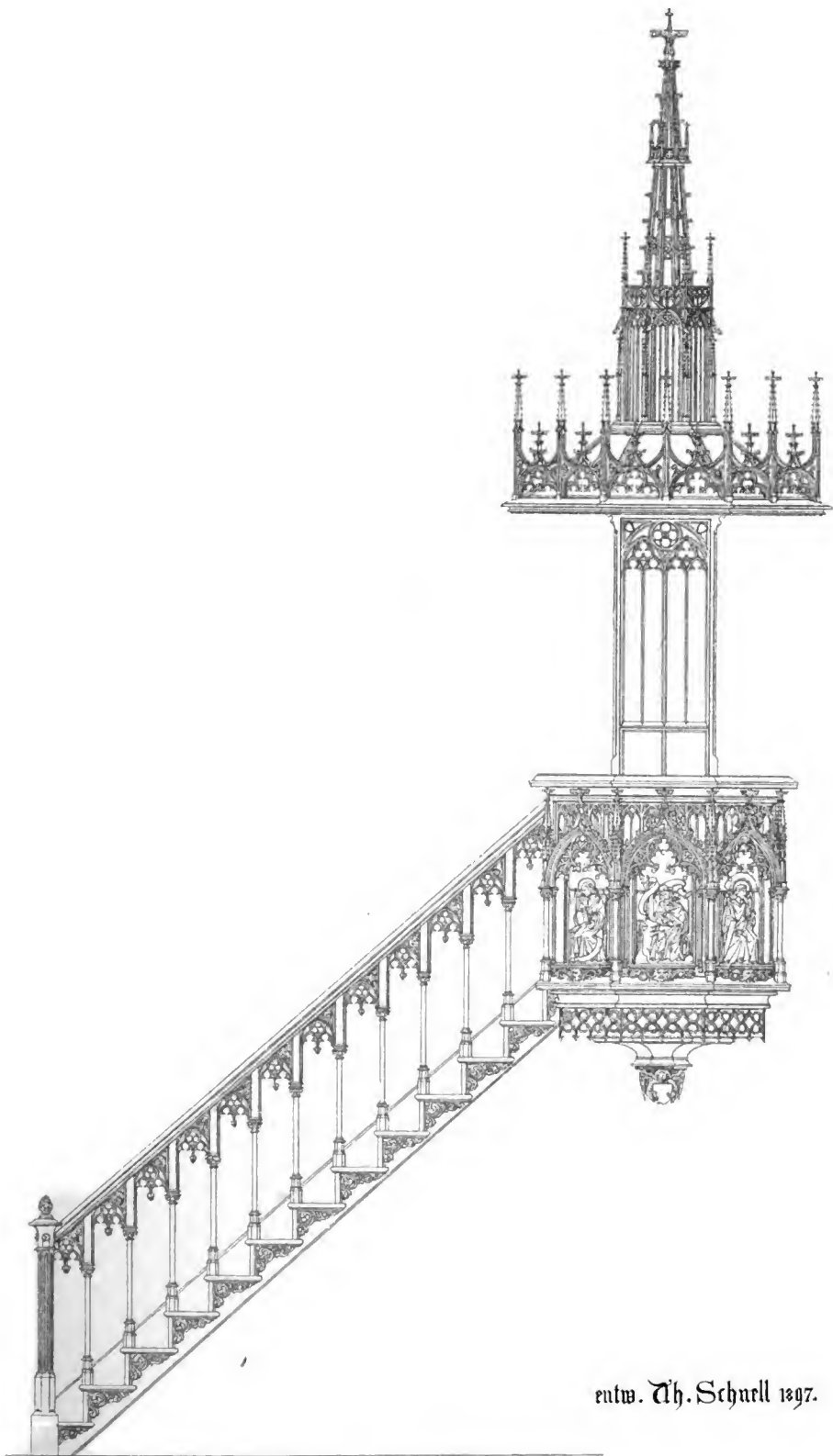




entw. Th. Schnell 1895

Archiv 1897. Hn. 10.

Kreuzaltar der Stadtpfarrkirche zu Ravensburg.



entw. Th. Schnell 1897.

Anchor 1897. Nr. 12.

Gothische Kanzel.

